

Современные художники, Том 5 (из 5)

Джон Раскин

Modern Painters, Volume 5 (of 5)

John Ruskin



Электронная книга проекта "Гутенберг" современных художников, том 5 (из 5)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Современные художники, Том 5 (из 5)

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 1 декабря 2013 г. [Электронная книга № 44329]

Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: Английский

Титры: Продюсерами выступили Мариус Мази, Джульет Сазерленд и команда онлайн-распространяемой корректуры на <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА " СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ", ТОМ 5 (ИЗ 5) ***

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ИЗ

ДЖОН РАСКИН

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

Том IV — О КРАСОТЕ ГОР

Том V — О КРАСОТЕ ЛИСТЬЕВ

— О КРАСОТЕ ОБЛАКОВ

— ИДЕЙ ОТНОШЕНИЯ

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ

НЬЮ-ЙОРК

ЧИКАГО

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

ТОМ V.,

ЗАВЕРШЕНИЕ РАБОТЫ И СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТИ

VI. О КРАСОТЕ ЛИСТЬЕВ.—VII. О КРАСОТЕ ОБЛАКОВ.

VIII. ОБ ИДЕЯХ ОТНОШЕНИЯ.

1. ФОРМАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ИЗОБРЕТЕНИЯ.

IX. ОБ ИДЕЯХ ОТНОШЕНИЯ.

2. ИЗОБРЕТЕНИЯ ДУХОВНОГО.



ПРЕДИСЛОВИЕ.

Несоответствие между продолжительностью времени, затраченного на подготовку этого тома, и незначительностью видимого результата настолько раздражает меня и должно показаться странным читателю, что он, возможно, потерпит мое изложение некоторых вопросов, которые занимали или отвлекали меня в период с 1855 по 1860 год. После окончания четвертого тома мне нужен был отдых, и следующим летом я мало что делал. Зима 1856 года была потрачена на написание “Элементов рисования”, в которых, как я полагал, была насущная необходимость; и на изучение с большим вниманием, чем они того заслуживали, некоторых современных теорий политической экономии, на которые обязательно ссылались в моих выступлениях в Манчестере. Затем Манчестерская выставка подарила мне несколько работ, главным образом из великолепного “Созвездия Рейнольдса”; отсюда я отправился в Шотландию, чтобы посмотреть на Дамблейн и Джедбург и некоторые другие любимые места Тернера; я не успел увидеть их все, когда получил уведомление от мистера Уорнема, что он получил для меня разрешение от попечителей Национальной галереи расположить рисунки Тернера, принадлежащие нации, так, как я считал наилучшим; после чего я немедленно вернулся в Лондон.

В семи жестяных коробках в нижнем зале Национальной галереи я обнаружил свыше девятнадцати тысяч листов бумаги, так или иначе разрисованных Тернером. Много с обеих сторон; некоторые с четырьмя, пятью или шестью сюжетами на каждой стороне (острие карандаша энергично вонзается с переднего плана в нежные кусочки неба на обороте); некоторые мелом, который сметается прикосновением пальца;¹ другие чернилами, сгнившими до дыр; другие (среди них несколько великолепных цветных рисунков) давно изъедены сыростью и плесенью и по краям превращаются в пыль, образуя накладки и заливы хрупкой гнили; другие изъедены червями, некоторые - мышами, многие порваны наполовину; количество удвоилось. (вчетверо, я бы сказал), вчетверо, что было любимым способом Тернера упаковывать вещи в дорогу; почти все они были грубо расплющены из свертков, в которые Тернер в конце концов их скатал и втиснул в свои ящики на Куин-Энн-стрит. Пыль, накопившаяся за тридцать лет, черная, плотная и покрытая сажей, лежала в трещинах на раздавленных и смятых краях этих сплюснутых свертков, выглядя как неровная черная рамка и производя совершенно неожиданный эффект в ярких участках неба, откуда ее смахнул случайный или экспериментальный след пальца первого разворачивателя свертка.

Примерно половина, или, вернее, больше, всего числа состояло из карандашных набросков в плоских продолговатых бумажниках, которые распадались на части сзади, разрывались сбоку всякий раз, когда открывались, и каждый рисунок втирался в другой, противоположный. Сначала я переплел их собственноручно, затем развязал и вложил

каждый лист отдельно в чистый лист идеально гладкой писчей бумаги, чтобы он больше не пострадал. Затем, вложив содержимое и обложки каждой книги (обычно девятно-два листа, более или менее разрисованные с обеих сторон, с двумя набросками на досках в начале и конце) в отдельный запечатанный пакет, я вернул его в жестяную коробку. С незакрепленными набросками требовалось больше хлопот. Сначала с них нужно было стряхнуть пыль (с меловых ее можно было только сдуть); затем их нужно было по-разному разгладить; порванные из них нужно было сложить, самые красивые сохранить, чтобы предотвратить любое трение в будущем; и четыреста самых характерных из них были обрамлены и застеклены, а также сконструировать для них шкафы, которые допускали бы их бесплатное использование публикой. С двумя помощниками я работал всю осень и зиму 1857 года, каждый день, в течение всего дня и часто далеко за полночь.

Ручной труд не причинил бы мне вреда; но волнение, вызванное тем, что я увидел, как разворачивался весь творческий путь Тернера в течение его жизни, смешанное с большой печалью по поводу состояния, в котором были оставлены почти все его самые драгоценные работы, и, кроме того, с большой тревогой и тяжелым чувством ответственности, были очень тяжелыми; и я никогда в жизни не чувствовал себя таким измотанным, как тогда, когда я запер последний ящик и отдал ключи мистеру Уорнуму в мае 1858 года. Среди более поздних цветных зарисовок была одна великолепная серия, на которой, по-видимому, были изображены какие-то города вдоль течения Рейна на севере Швейцарии. Зная, что эти города особенно подвержены повреждениям в результате современных железнодорожных работ, я подумал, что смогу отдохнуть, отыскав сюжеты Тернера и зарисовав все, что смогу, чтобы проиллюстрировать его композиции.

Как я и ожидал, все объекты, о которых шла речь, находились на восточном и западном берегах Рейна между Констанцем и Базелем или поблизости от них. Большинство из них из Райнфельдена, Секингена, Лауффенбурга, Шаффхаузена и швейцарского Бадена.

Сделав летом все, что было в моих силах, заметки на эти темы (одна или две использованы в этом томе), я пересекал Ломбардию, чтобы изучить некоторые аспекты характера пастуха в долинах Водуа, думая закончить свою книгу следующей весной; когда я неожиданно нашел в Турине хорошего Поля Веронезе. Было несколько вопросов, касающихся истинных мотивов венецианского творчества, которые все еще немало беспокоили меня и над которыми я намеревался поработать в Лувре; но, видя, что Турин - хорошее место, где можно держаться подальше от людей, я вместо этого поселился там и начал с "Царицы Савской" Веронезе; когда, с большим ужасом, но еще большим восторгом, я обнаружил, что так и не добрался до истоков моральной силы венецианцев и что им нужен еще один, очень строгий курс изучения. Ему ничего не оставалось, как отказаться от книги на этот год. Зима была потрачена главным образом на попытки проникнуть в образ Тициана; нелегкая зимняя задача; результат которой, будучи во многих отношениях очень неожиданным для меня (читатель найдет, что об этом частично рассказано ближе к концу этого тома), вынудил меня поехать весной в Берлин, чтобы увидеть там портрет Лавинии Тициана, и в Дрезден, чтобы увидеть Пожертвования, старшую Лавинию и девушку в белом с веером из флага. Другой портрет в Дрездене, изображающий даму в розово-золотом платье, написанный мною неслышанно раньше, и портрет адмирала в Мюнхене, на котором я, казалось, задержался в Германии на все лето.

Вернувшись наконец домой и заставив себя привести в порядок материалы, восстановить которые после стольких перерывов было нелегко; которые также теперь было невозможно свести к одному тому, — вначале возникли два вопроса: один в разделе о растительности, касающийся происхождения древесины; другой в разделе о море, касающийся изгибов

волн; ни на один из них ни ботаники, ни математики, казалось, не могли получить сколько—нибудь удовлетворительного ответа.

И в других отношениях раздел о море также оказался для меня совершенно неудовлетворительным: я мало знал о кораблях, ничего не знал о голубой открытой воде. Трогательный интерес Тернера к морю и его неисчерпаемые познания в области судоходства заслуживали более полной и точной иллюстрации, чем это было вообще возможно для меня; и математическая трудность лежала в начале любой демонстрации фактов. Я решил сделать эту часть работы хорошо или не делать ее совсем, и исключил предлагаемый раздел из этого тома. Если я когда-нибудь смогу сделать с ней то, что хочу (а это едва ли вероятно), это будет отдельная книга; о чем, с другой стороны, я не жалею, поскольку многих людей могли бы заинтересовать исследования судоходства времен Нельсона, а также морских волн и характера моряков всех времен, которые не захотели бы обременять себя пятью томами работы по искусству.

Вопрос о растительности, однако, любой ценой должен был быть решен как можно лучше; и снова я потерял много времени. Многие результаты этого исследования также могут быть приведены, если вообще когда-либо, только в отрывочной форме.

Во время этих различных разочарований приготовление Тарелок не могло продолжаться успешно. Рисовать достаточно сложно, если выполнять его в тишине: невозможно довести его до какой-либо точки совершенной правильности, наполовину приложив энергию.

Было проведено множество экспериментов в надежде передать факсимиле своеобразие исполнение и прикосновение Тернера. Они стоили времени и сил и в настоящее время потерпели неудачу; многие сложные рисунки, сделанные зимой 1858 года, были в конце концов отброшены в сторону. Впоследствии из них может выйти какая-то польза; но, конечно, не за счет сокращения до размера страницы этой книги, для которой, даже для небольших сюжетов, я подготовил не самые интересные, поскольку я не хочу, чтобы обладание какими-либо эффектными и ценными гравюрами Тернера зависело от покупки моей книги.²

Таким образом, слабо и безошибочно, но настолько хорошо, насколько я могу это сделать в условиях такого разочарования, книга наконец закончена; что касается общего хода работы, будет любезно и правильно, если читатель обратит внимание на следующие несколько моментов.

Первый том был продолжением ответа на журнальную статью; и был начат не потому, что я тогда считал себя способным написать систематический трактат об искусстве; но потому, что я, по крайней мере, знал, и знал, что это можно доказать, что Тернер был прав и правдив, а его критики были неправы, фальшивы и низменны. В то время я много видел природы и несколько раз бывал в Италии, однажды зимовал в Риме; но больше всего меня восхищало северное искусство, начавшееся, когда я был еще мальчиком, с Рубенса и Рембрандта. Прошло много времени, прежде чем я избавился от мальчишеского преклонения перед физической силой искусства Рубенса; и читатель, возможно, на этом основании простит мне сильные выражения восхищения Рубенсом, которые, к моему великому сожалению, встречаются в первом томе.

Однако, обнаружив, что я серьезно занялся эссе, я, прежде чем написать второй том, поехал учиться в Италию; где сильная реакция от влияния Рубенса поначалу отбросила меня слишком далеко в сторону Анджелико и Рафаэля, и, что было худшим ущербом, нанесенным влиянием Рубенса, надолго ослепило меня к глубочайшим качествам венецианского

искусства; которые, как читатель может видеть по выражениям, встречающимся не только во втором, но даже в третьем и четвертом томах, казались мне какими бы мощными, но отчасти роскошными и чувственными, пока я не перешел к последним исследованиям, приведенным выше. связанные.

Эти колебания настроения и прогресс открытий, растянувшийся на семнадцать лет, не должны снижать доверия читателя к книге. Пусть он будет уверен в том, что до тех пор, пока в его мнениях постоянно, на протяжении всей его жизни, не произойдут важные изменения, ни одно из этих мнений не может быть истинным по какому-либо сомнительному предмету. Все истинные мнения живы и демонстрируют свою жизнь тем, что способны питаться; следовательно, изменяться. Но их изменение — это изменение дерева, а не облака.

В главной цели и принципе книги нет никаких вариаций, от первого до последнего слога. Она провозглашает совершенство и вечную красоту дела Божьего и проверяет всю работу человека на соответствие ей. И она отличается от большинства книг и имеет шанс быть в некоторых отношениях лучше из-за этой разницы, поскольку написана не ради славы, не ради денег и не ради совести, а по необходимости.

Это было написано не для похвалы. Если бы я хотел завоевать нынешнюю репутацию, искусно используя немного лести в одних местах, пару-тройку острых словечек, утаенных в других, и вообще заменив расследование словоблудием, я мог бы увеличить тираж этих томов в десять раз по сравнению с тем, что было в современном обществе. Если бы я желал будущей славы, я бы написал один том, а не пять. Кроме того, это было написано не ради денег. В этой богатой стране семнадцатилетний труд вряд ли мог быть вложен с меньшими шансами на эквивалентную отдачу.

Кроме того, это было написано не для успокоения совести. У меня не было определенной надежды написать это; еще меньше было ощущения, что это требуется от меня как долг. Мне кажется, и всегда казалось вероятным, что каким-то другим способом я мог бы принести гораздо больше пользы. Но это было написано по необходимости. Я увидел совершенную несправедливость и попытался ее исправить. Я слышал, как меня учили лжи, и был вынужден отрицать это. Ничего другого для меня не было возможно. Я не знал, как мало или как много может получиться из этого дела и гоюсь ли я для него; но вот ложь полностью раскрылась передо мной, и не было пути обойти ее, а только перешагнуть через нее. Так что, поскольку работа менялась, как дерево, она также пускала корни, как дерево, — не там, где хотела, а там, где была необходимость; на которой, если вырастет какой-нибудь плод, который вам понравится, вы можете собирать его без благодарности; и поскольку он плохой или горький, будет для вас справедливым отказаться от него без оскорблений.

1 Лучший учебник по его "великим кораблекрушениям" содержал около четверти фунта меловых обломков, черных и белых, отломанных от цветных карандашей, которыми Тернер яростно рисовал на обеих сторонах листов; на каждом листе с особой предусмотрительностью и учетом трудностей, с которыми столкнутся будущие монтажники, половина одного предмета была помещена спереди, а половина другого - сзади.

2 Мистеру Армитеджу, мистеру Каффу и мистеру Казену я должен выразить свою искреннюю благодарность за терпение и мое искреннее восхищение мастерством, с которым они помогли мне. Особенно суровому испытанию подверглось их терпение из-за неустанного труда, необходимого для создания факсимиле рисунков, в которых незначительность сюжета никогда не могла привлечь должного внимания к совершенству исполнения.

Помощь, столь же бескорыстную и заслуживающую столь же искренней признательности, оказали мне мисс Байфилд в ее безупречных факсимильных копиях моих небрежных набросков; мисс О. Хилл, которая подготовила копии, которые я требовал, с отдельных частей картин старых мастеров; и мистер Робин Аллен в точных натуральных этюдах, из которых, хотя в этом томе выгравирован только один, многие другие оказались наиболее полезными как для нее, так и для меня.



Содержание.

ЧАСТЬ VI.

О КРАСОТЕ ЛИСТЬЕВ.

		СТРАНИЦА
	Предисловия	к v
главе	I. —Земля-вуаль	1
”	второй. —Лист заказов	6
”	III степени. —Бутон	10
”	Ив. —Лист	21
”	В. листьев аспектов	34
”	ви. —Отделение	39
”	VII в. —Стебель	49
”	VIII вида. —Лист памятники	63
”	IX. —Лист теней,	77
”	X. —листья неподвижно	88

часть VII.

О КРАСОТЕ ОБЛАКОВ.

Глава	I. —Равновесие облаков	101
”	II. —Облачные стаи	108
”	III. -Облачные колесницы	122
”	IV. —Ангел моря	133

ЧАСТЬ VIII.

ОБ ИДЕЯХ ОТНОШЕНИЯ:—I. ОБ ИЗОБРЕТЕНИИ ФОРМАЛЬНОМ.

Глава	I. —Закон помощи	153
”	II. —Задача наименьшего	164

”	III.	—Правило величайшего	175
”	IV.	—Закон совершенства	180

ЧАСТЬ IX.

ИДЕЙ ОТНОШЕНИЯ:—II. ИЗОБРЕТЕНИЯ ДУХОВНОГО.

Глава	I.	—Темное зеркало	193
”	II.	—Копье Паллады	202
”	III.	—Крылья Льва	214
”	IV.	—Дюрер и Сальватор	230
”	V.	—Клод и Пуссен	241
”	VI.	—Рубенс и Кейп	249
”	VII.	—Вульгарность	261
”	VIII.	—Вуверманс и Анджелико	277
”	IX.	—Два детства	286
”	X.	—Страж Нереид”	298
”	XI.	—Эгле Гесперид”	314
”	XII.	—Мир	339

Местный указатель.

Указатель для художников и картин.

Тематический указатель.



СПИСОК ТАБЛИЧЕК К Т. V.

фронтисписе Анциллы Домини		Нарисовано по	гравировке на
Табличка		<i>Фра Анджелико</i>	, ум.
51. Труд дриады	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Си	12
52. Шиповые спирали	<i>Р. Аллен</i>	Армитедж	
53. Корона Дриады	<i>Дж. Раскин</i>	Р. П. Кафф	26
54. Голландский Листочек	<i>Кейп и Хоббима</i>	Дж. К.	36
55. Кстати,	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Армитедж	
лет, 56. набросок сотрудника	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Казен	37
		Дж. К.	38
		Армитедж	
		Дж. Эмсли	61

Мастерской

57. "Листопад" Дюрера и Веронезе	<i>Дюрер и Веронезе</i>	Р. П. Кафф	65
58. Искривление ветви	<i>Р. Аллен</i>	Р. П. Кафф	69
59. Своенравие Дриады	<i>Дж. Раскин</i>	Р. П. Кафф	71
60. Разрыв листьев	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Казен	94
61. Ричмонд, из Вересковых пустошей	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. К. Армитидж	98
62. У Бруксайда	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. К. Армитидж	98
63. Облачные стаи	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Си Армитедж	109
64. Облачная перспектива (прямолинейная)	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Эмсли	115
65. Перспектива облаков (криволинейная)	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Эмсли	116
66. Свет на Западе, Бове	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. К. Армитедж	121
67. Облака	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. К. Армитедж	118
68. Монте-Роза	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. К. Армитедж	339
69. Эгиль и их друзья	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. К. Армитедж	125
70. Серый	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. К. Армитедж	127
71. "Венга Медуза"	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. К. Армитедж	127
72. Замки Тифона	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. К. Армитидж	142
73. Луар Сайд	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. Раскин	165
74. Мельничный поток	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. Раскин	168
75. Замок Лауффен	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Р. П. Кафф	169
76. Нюрнбергский ров	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Х. Ле Ке	233
78. Куиви Троваммо	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. Раскин	298
79. Гесперида Эгле	<i>Джорджоне</i>	Ум. Зал	314
80. Камни в состоянии покоя	<i>Дж. Раскин, из книги Дж. М. У. Тернера</i>	Дж. К. Армитиджа	319
81. Скалы в волнении	<i>Дж. Раскин, из книги Дж. М. У. Тернера</i>	Дж. К. Армитиджа	320
82. Сети на порогах	<i>Дж. М. У. Тернер</i>	Дж. Х. Ле Ке	336
83. Райнфельденский мост	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Х. Ле Ке	337
84. Мир	<i>Дж. Раскин</i>	Дж. Х. Ле Ке	338

ОТДЕЛЬНЫЕ ГРАВЮРЫ НА ДЕРЕВЕ.

Рисунок	56,	к первой странице	65
”	61,	”	69
”	с 75 по 78,	”	97
”	85,	”	118
”	87,	”	127
”	с 88 по 90,	”	128
”	98,	”	184
”	100,	”	284



Ancilla Domini.

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

ЧАСТЬ VI.

О КРАСОТЕ ЛИСТЬЕВ.



ГЛАВА I.

ЗЕМНАЯ ЗАВЕСА.

§ 1. “Одевать его и хранить”.

В этом, значит, и должна была заключаться наша работа. Увы! за какую работу мы взялись вместо этого! Как мы разорили сад вместо того, чтобы сохранить его — кормили наших боевых коней его цветами и расщепляли его деревья на древки для копий!

“А на Востоке - пылающий меч”.

Неугасимо ли его пламя? и действительно ли те врата, которые удерживают путь, больше не доступны для прохождения? или, скорее, мы больше не желаем входить? Ибо что мы можем представить себе о том первом Эдеме, который мы, возможно, еще не отвоевали бы, если бы захотели? Мы говорим, что это было место, полное цветов. Что ж, цветы всегда стремятся вырасти там, где мы их терпим; и чем красивее, тем ближе. Возможно, действительно, было Падение Цветов, как Падение Человека; но, несомненно, такие создания, как мы, не могут сейчас представить себе ничего прекраснее роз и лилий, которые росли бы для нас бок о бок, лист за листом, пока Земля не стала бы от них бело-красной, если бы мы захотели, чтобы это было так. И Рай был полон приятных теней и плодородных аллей. Что же мешает нам покрыть приятной тенью, чистым цветением и вкусными фруктами столько, сколько нам захочется? Кто запрещает его долинам покрываться кукурузой, пока они не засмеются и не запоют? Кто мешает его темным лесам, призрачным и необитаемым, превратиться в бесконечные фруктовые сады, покрыть холмы снегом с хрупкими цветами далеко, до полусветлого апрельского горизонта, и окрасить лицо всей осенней земли сиянием собранной пищи? Но мы говорим, что Рай был местом мира, и все животные были нам нежными слугами. Что ж, мир все еще был бы местом мира, если бы мы все были миротворцами, и мы могли бы мягко обслуживать его создания, если бы мы мягко управляли ими. Но до тех пор, пока мы забавляемся убийством птиц и зверей, до тех пор, пока мы предпочитаем бороться скорее с нашими братьями, чем со своими недостатками, и превращаем в поле битвы наши луга, а не пастбища, — до тех пор, поистине, Пылающий Меч будет по-прежнему поворачиваться во все стороны, и врата Эдема будут оставаться запертыми достаточно плотно, пока мы не вложим в ножны более острое пламя наших собственных страстей и не сокрушим более тесные врата наших собственных сердец.

§ 2. Я был вынужден видеть и чувствовать это все больше и больше, поскольку я рассматривал услугу, которую цветы и деревья, которых человеку изначально было поручено содержать, должны были оказывать ему в обмен на его заботу; и услуги, которые они все еще оказывают ему, насколько он допускает их влияние или выполняет свою собственную задачу по отношению к ним. Ибо какое бесконечное чудо заключено в этой растительности, рассматриваемой, как это и есть на самом деле, как средство, с помощью которого земля становится спутницей человека — его другом и учителем! В условиях, которые мы проследили в его породах, можно было видеть только подготовку к его существованию; —

черты характера, которые позволяют ему безопасно жить на нем и легко с ним работать, — во всем этом он был неодушевленным и пассивным; но растительность для него как несовершенная душа, данная для встречи с душой человека. Земля в своих глубинах должна оставаться мертвой и холодной, способной только к медленному кристаллическому изменению; но на своей поверхности, на которую люди смотрят и с которой имеют дело, она служит им через завесу странного промежуточного существа; которое дышит, но не имеет голоса; движется, но не может покинуть назначенное ему место; проходит через жизнь без сознания, к смерти без горечи; носит красоту юности, без ее страсти; и уступает слабости старости, без ее сожаления.

§ 3. И в этой тайне промежуточного существа, полностью подчиненного нам, с которым мы можем обращаться по своему выбору, обладая тем большей властью, что у нас меньше ответственности за наше обращение с неподатливым созданием, собраны большинство удовольствий, в которых мы нуждаемся во внешнем мире, и записано большинство уроков, в которых мы нуждаемся, все виды драгоценной благодати и учения объединены в этой связи между Землей и Человеком: чудесная универсальная адаптация к его потребностям, желаниям и дисциплине; ежедневное приготовление Богом земли для него прекрасными средствами жизни. Сначала ковер, чтобы ему было мягче; затем цветная фантазия с вышивкой на нем; затем высокая листва, чтобы укрыть его от солнечного зноя, а также от дождя, чтобы он не высыхал быстро обратно в облака, а оставался питать источники среди мха. Прочная древесина, способная выдержать этот лиственный покров: ее легко резать, но она прочная и легкая, чтобы делать для него дома или инструменты (древко копья или рукоять плуга, в зависимости от его темперамента); бесполезной она была, если была тверже; бесполезной, если была менее волокнистой; бесполезной, если была менее эластичной. Наступает зима, и тень от листвы спадает, позволяя солнцу согревать землю; остаются крепкие ветви, преодолевающие силу зимних ветров. Семена, которые должны продлить род, бесчисленные в зависимости от потребности, делаются красивыми и вкусными, варьируются до бесконечности, чтобы удовлетворить воображение человека или послужить ему: холодный сок, или жгучая специя, или бальзам, или благовония, смягчающее масло, консервирующая смола, кровоостанавливающее, жаропонижающее или убаюкивающее очарование: и все это представлено в формах, которые бесконечно меняются. Хрупкость или сила, мягкость и крепость во всех степенях и аспектах; безошибочная прямота, как у храмовых колонн, или безраздельное блуждание слабых усиков по земле; могучее сопротивление жестких рук и конечностей вековым штормам или покачивание взад-вперед с малейшим биением летнего ручейка. Корни, пронизывающие прочность скалы или связывающие быстротечность песка; гребни, греющиеся в солнечном свете пустыни, или прячущиеся в капающем источнике и лишенной света пещере; листва, далеко раскинувшаяся на запутанных полях под каждой волной океана, покрывающая пестрыми, вечными пленками вершины непроходимых гор или служащая у дверей коттеджей каждой самой нежной страсти и простейшей радости человечества.

§ 4. Будучи таким образом приготовлена для нас всеми способами, сделана красивой и пригодной в пищу, для строительства и в качестве орудий наших рук, эта порода растений, заслуживающая нашей безграничной любви и восхищения, становится, пропорционально тому, как они ее получают, почти совершенной проверкой нашего нахождения в правильном расположении духа и образе жизни; так что никто не может сильно ошибаться ни в том, ни в другом, кто достаточно любит деревья, и каждый, несомненно, ошибается в обоих, кто не любит их, если его жизнь поставила их на его пути. Очевидно, что без них можно обойтись, ибо прекрасное общение моря и неба - это все, что нужно морякам; и многие благородные сердца получили лучшее, чему они могли научиться в темных каменных стенах. И все же,

если человеческая жизнь вообще протекает среди деревьев, любовь, испытываемая к ним, является верным испытанием ее чистоты. И печальным доказательством ошибочности мировоззрения является то, что "деревня" в простом смысле места с полями и деревьями до сих пор была источником упреков для своих жителей, и что слова "земляк", "деревенский житель", "клоун", "пайсан", "сельский житель" все еще обозначают грубого и необразованного человека, в противоположность словам "горожанин" и "гражданин". Мы принимаем такое употребление слов или зло, которое оно обозначает, несколько чересчур спокойно; как будто это совершенно необходимо и естественно, что сельские жители должны быть грубыми, а горожане мягкими. Принимая во внимание, что я полагаю, что результат каждого образа жизни может на некоторых этапах мирового прогресса быть прямо противоположным; и что новое использование слов может быть навязано нам новым аспектом фактов, так что мы можем обнаружить, что говорим: "Такой—то человек очень мягкий и добрый - он довольно простоват; и такой—то другой человек очень груб и плохо обучен - он вполне вежлив".

§ 5. Во всяком случае, города до сих пор получали большую часть положительного отзыва о себе благодаря нашим порочным способам существования в мире в целом; — главным образом и в высшей степени благодаря нашей дурной привычке воевать друг с другом. В средние века ни одно поле не было защищено от опустошения, и каждая проселочная дорога облегчала проход мародерам, поэтому миролюбиво настроенные люди обязательно собирались в городах и замуровывались, прокладывая как можно меньше дорог по пересеченной местности: в то время как люди, которые сеяли и собирали урожай в Европе, были всего лишь слугами или рабами баронов. Пренебрежение знатью ко всем сельскохозяйственным занятиям и монахами ко всем очевидным фактам удерживало образованную Европу в таком состоянии ума, над которым природные явления не могли иметь власти; тело и интеллект терялись в бессмысленных военных действиях и обдумывании слов без смысла. Люди обучались искусству владения мечом и силлогизму, которые они ошибочно принимали за образование, в монастырях и на тент-ярдах; и смотрели на все обширное пространство мира Божьего главным образом как на место для тренировки лошадей или для выращивания пищи.

§ 6. Прекрасный пример такого пренебрежения совершенством красоты Земли из-за человеческих страстей можно найти на картине Поля Уччелло "Битва при Сант-Эджидио",¹ на которой армии встречаются на проселочной дороге у живой изгороди из диких роз; нежные красные цветы колышутся над шлемами и сияют между опущенными копьями. Ибо подобным же образом вся Природа до сих пор сияла для человека только в промежутках между взмахами гребней шлемов; и иногда я не могу не думать о деревьях земли, способных к своего рода печали в своей несовершенной жизни, когда они раскрывали свои невинные листья теплой весенней порой, напрасно для людей; и по всем долинам Англии ее буки отбрасывали свою пеструю тень только там, где разбойник натягивал лук, а король отправлялся в беспечную погоню; и у ласковых французских рек их длинные ряды тополей колыхались в сумерках. , только для того, чтобы показать пламя горящих городов на горизонте сквозь узор их стволов: среди прекрасных ущелий Апеннин искривленные стволы олив скрывали засады предателей; и на лугах их долин день за днем лилии, которые были белыми на рассвете, окрашивались багрянцем на закате.

§ 7. И действительно, когда-то я намеревался в этой работе показать, какие существуют доказательства возможного влияния сельской жизни на людей; поэтому мне кажется вероятным, что кое-где читатель сочтет этот вопрос более серьезным, чем большинство

вопросов, о которых мы спорим, политических или социальных, и, возможно, захочет серьезно обсудить его вместе со мной.

Несомненно, наступит день, когда люди увидят, что это серьезный вопрос; и в этот период, я также не сомневаюсь, появятся люди, способные его исследовать. В настоящее время представляется маловероятным, что на изменения в мире будут влиять законы ботаники или какие-либо другие соображения, касающиеся деревьев, кроме вероятной цены на древесину. Поэтому я ограничусь моей собственной простой работой дровосека и попытаюсь придать этой книге окончательную форму с той ограниченной и скромной целью, которую я преследовал, начиная ее, а именно: доказать, насколько праздные и миролюбивые люди, которых до сих пор интересовали листья и облака, правильно видели их или достоверно сообщали о них.

1: В нашей собственной Национальной галерее. Это причудливо и несовершенно, но представляет большой интерес.



ГЛАВА II.

ЛИСТ ПРИКАЗЫВАЕТ.

§ 1. Как в нашем очерке строения гор казалось целесообразным принять классификацию их форм, которая, хотя и не соответствовала абсолютной научной точности, была удобна для порядка последовательных исследований и давала полезную широту обзора; так и с еще более вескими основаниями при взгляде на первые законы растительной жизни лучше всего будет следовать схеме, легко запоминающейся и в общих чертах верной, однако ее невозможно воспроизвести в совершенно последовательных деталях. Я говорю “с еще большим основанием”, потому что ботаники задают больше вопросов, чем геологи; для растений было предложено большее количество классификаций, чем для горных пород; и не исключено, что принятые сейчас классификации впоследствии могут быть изменены. Таким образом, я беру схему, не включающую никакой теории; она достаточно полезна для всех рабочих целей и, несомненно, останется такой в своей грубой общности, какие бы взгляды ни были впоследствии развиты среди ботаников.

§ 2. Ребенок делит растения на “деревья и цветы”. Однако, если бы мы отвели его весной, после того как он соберет полный букет маргариток, с лужайки в сад и спросили, как бы он назвал эти венки из более сочных цветов, чьи хрупкие лепестки многообещающей пеной встают между ним и небом, он бы сразу понял необходимость какого-нибудь промежуточного названия и назвал их, возможно, “древесными цветами”. Если бы мы отвели его в березовый лес и показали ему, что сережки - это такие же цветы, как и цветущая вишня, он мог бы, с небольшой помощью, дойти до того, что разделит бы все цветы на два класса: одни - те, что растут на земле, а другие - те, что растут на деревьях. Ботаник мог бы улыбнуться такому разделению, но художник - нет. Для него, как для ребенка, есть что-то особенное в этих грубых стволах, на которых растут высшие цветы. Для него это составляет главное различие между одним растением и другим, независимо от того, проявляется ли оно как свет на земле

или как тень на небе. И если бы после этого мы попросили небольшой помощи у ботаника, и он повел бы нас, оставив цветы, более внимательно рассмотреть листья и бутоны, мы оказались бы в состоянии в некотором роде оправдать, даже перед ним, нашу детскую классификацию. Для наших нынешних целей, оправданных или нет, это наиболее показательно и удобно. Растения, действительно, в широком смысле можно отнести к двум большим классам. Первые мы можем, пожалуй, не без основания назвать ПАЛАТОЧНЫМИ РАСТЕНИЯМИ. Они живут в лагерях, на земле, в виде лилий; или на поверхностях скал, или на стеблях других растений, в виде лишайников и мхов. Они живут — кто год, кто много лет, кто мириады лет; но, умирая, они проходят, как проходит араб с палаточным городком; они не оставляют *никаких воспоминаний о себе*, кроме семени, или луковицы, или корня, которые должны увековечить расу.

§ 3. Другой большой класс растений, который мы, возможно, лучше всего назовем СТРОИТЕЛЬНЫМИ РАСТЕНИЯМИ. Они не будут жить на земле, но охотно возводят над ней здания. Каждый усердно работает с торжественной предусмотрительностью всю свою жизнь. Умирая, он оставляет свою работу в том виде, который будет наиболее полезен его преемникам — свой собственный памятник и их наследие. Эти архитектурные сооружения мы называем “Деревьями”.

Можно подумать, что эта номенклатура уже включает в себя теорию. Но меня не волнует ни номенклатура, ни что-либо сомнительное в моем описании классов. Читатель может дать им те названия, которые ему нравятся, и рассказать о них так, как он считает наиболее подходящим. Но для нас, художников или любителей искусства, это первый и самый жизненно важный вопрос, касающийся растения: “Имеет ли оно фиксированную форму или изменяющуюся? Буду ли я всегда находить ее такой, как сегодня, — эту *Parnassia palustris* - с одним листом и одним цветком? или, может быть, когда-нибудь оно обретет неисчислимую пышность листьев и неизмеримое богатство цветов? Вырастет ли оно только до роста человека — как кукурузный колос — и погибнет, как человек; или же оно раскинет свои ветви до моря, а ветви до реки и расширит свой круг тени на небесах на тысячу лет?”

§ 4. Это, повторяю, *первый* вопрос, который я задаю растению. И когда он отвечает, я ставлю его на ту или иную сторону, среди тех, кто отдыхает, или тех, кто трудится: обитателей палаток, которые не трудятся и не прядут; или строителей деревьев, чьи дни похожи на дни людей. Продолжая расспрашивать эти растения, которые отдыхают, я снова обнаруживаю, что одна группа из них действительно всегда удовлетворенно покоится на земле, но представители другой группы, более амбициозные, подражают строителям; и хотя они не могут строить правильно, воздвигают для себя столбы из останков прошлых поколений, на которых они сами, живя жизнью святого Симеона Столпника, из вежливости называют Деревьями; на самом деле, многие из них (например, пальмы) столь же величественны, как настоящие деревья. ¹

Эти два класса мы могли бы назвать земными растениями и столбчатыми растениями.

§ 5. И снова, задавая вопросы истинным строителям относительно способов их работы, я обнаруживаю, что они также делятся на два больших класса. Ни в малейшей степени не желая, чтобы читатель принял причудливую терминологию, я думаю, что ему все же удобнее всего запомнить их как “Строители со щитом” и “Строители с мечом”.

Строители со щитком имеют развернутые листья, более или менее напоминающие щитки, отчасти по форме, но все же более полезные; ибо под их приподнятой тенью молодые почки следующего года защищены от повреждений. Они самые нежные из строителей и живут в приятных местах, обеспечивая человека пищей и кровом. Строители с мечом, напротив,

имеют острые листья в форме мечей, а молодые почки, вместо того чтобы быть такими же многочисленными, как листья, прячущимися каждая в тени листьев, немногочисленны и растут бесстрашно, каждая посреди пучка мечей. Эти строители живут в диких местах, у них суровый темный цвет кожи, и хотя они оказывают большую помощь человеку своей простой физической силой, они (за немногими исключениями) не дают ему пищи и несовершенного крова. Их способ строительства более грубый, чем у щитостроев, и они во многом напоминают столбчатые растения противоположного порядка. Обычно мы называем их “Соснами”.

§ 6. Наша работа в этом разделе будет касаться только изготовителей щитов, мечей и растений покоя. Столбчатые растения по большей части принадлежат к другим климатическим условиям. Я не смог бы правильно проанализировать их; и труд, затраченный на них, был бы сравнительно бесполезен для наших нынешних целей. Главная тайна растительности, насколько это касается внешней формы, принадлежит прекрасным щитостроителям. Их, по крайней мере, мы должны исследовать с любовью и серьезностью.

1 Я не уверен, что это справедливый отчет о palms. У меня никогда не было возможности изучать основы эндогенов, и я не могу понять описания, данные о них в книгах, и я не знаю, насколько некоторые из их разветвленных состояний приближены к реальной древовидной структуре. Если эта работа, какие бы ошибки она ни содержала, пробудит любопытство читателя и побудит его искать больше и лучше знаний, я надеюсь, что она окажет всю необходимую услугу.



ГЛАВА III.

БУТОН.

§ 1. Если вы соберете летом наружный побег любого щитовидного дерева, вы обнаружите, что он состоит из тонкого стержня, выбрасывающего листья, возможно, со всех сторон, возможно, только с двух сторон, обычно с пучком более плотных листьев на конце. Чтобы понять его структуру, мы должны свести его к простому общему типу. Нет, даже к очень неточному типу. Ибо ветвь дерева по сути является сложной вещью, и поэтому никакой “простой” тип не может быть правильным.

Этот тип, который я собираюсь вам дать, полон заблуждений и неточностей; но из этих заблуждений мы извлечем истину, отбрасывая их одно за другим.

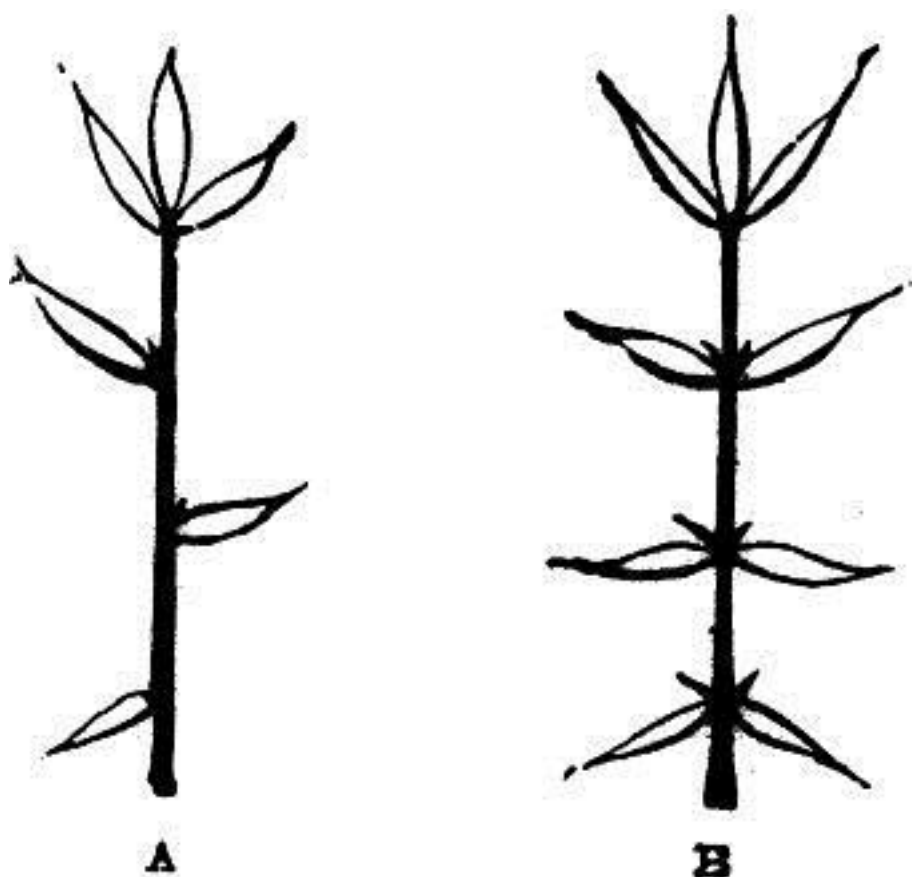


Рис. 1.

§ 2. Пусть ветка дерева будет представлена под одним из этих двух типов, А или В, рис. 1, причем в каждом случае предполагается, что гроздь на конце состоит только из трех листьев (самое дерзкое предположение, поскольку у нее должно быть по крайней мере четыре, только четвертый будет находиться в загадочной перспективе в А и скрыт за центральным листом в В). Итак, терпеливо примите этот ложный тип. Когда листья располагаются на стебле один за другим, как на рисунке А, они называются “очередными”; когда расположены, как на рисунке В, “противоположными”. Необходимо, чтобы вы запомнили этот не очень сложный элемент номенклатуры.

Если вы внимательно осмотрите собранную вами ветку, то увидите, что на некотором расстоянии ниже полнолистной грозди на конце черенок гладкий, и листья на нем расположены равномерно. Но на глубине шести, восьми или десяти дюймов образуется неуклюжий узел; кажется, что-то пошло не так, возможно, там ответвляется еще одна веточка; в любом случае, стебель внезапно становится толще, и сломать его там (вероятно) легче, чем где-либо еще.

Это место соединения двух этажей здания. Гладкая отделка была выполнена этим летом. На узле фундамент был оставлен на зиму.

Работа за год называется “съемка”. Я буду рад, если вы прервете это, чтобы посмотреть, поскольку предполагается, что мои типы А и В не заходят дальше узла.

Альтернативная форма А встречается чаще, чем В, и некоторые ботаники считают, что она включает В. Поэтому мы начнем с нее.

§ 3. Если вы внимательно посмотрите на рисунок, то увидите маленькие выступающие точки у корней листьев. Они представляют собой бутоны, которые вы, скорее всего, найдете на

побеге, который держите в руках. Найдете вы их или нет, они есть — видимые или скрытые, не имеет значения. Несомненно, у каждого листа есть молодая почка, о которой нужно заботиться, бережно уложенная, как в колыбельке, как раз там, где черенок листа образует безопасную нишу между ним и основным стеблем. Таким образом, бутон-ребенок бережно охраняется все лето; но осенью его защищающий лист отмирает; и тогда бутон-мальчик подвергается суровому зимнему обучению, благодаря которому он готовится к личному вступлению в общественную жизнь весной.



Рис. 2.

Предположим, что наступила осень и листья опали. Тогда наше А на рис. 1, поскольку остались только почки, по одной на каждый лист, они будут отображаться как буква В на рис. 2. Мы будем называть почки, сгруппированные в точке В, верхушечными почками, а почки, сгруппированные в *a*, *b* и *c*, боковыми почками.

Этот распутившийся прут - результат многолетней работы строительного завода на данном этапе его строительства. Вы можете рассматривать маленькую веточку, если хотите, как одну из вершин дерева-собора, на создание которой ушел год; бесчисленные другие вершины были построены в то же время на других ветвях.

§ 4. Итак, каждая из этих почек, *a*, *b* и *c*, а также каждая конечная почка, обладает силой и склонностью подниматься весной на такую же вершину, какой является А В.

Это развитие - процесс, который мы должны в основном изучить в этой главе; но для начала давайте ясно увидим, чем оно должно закончиться.

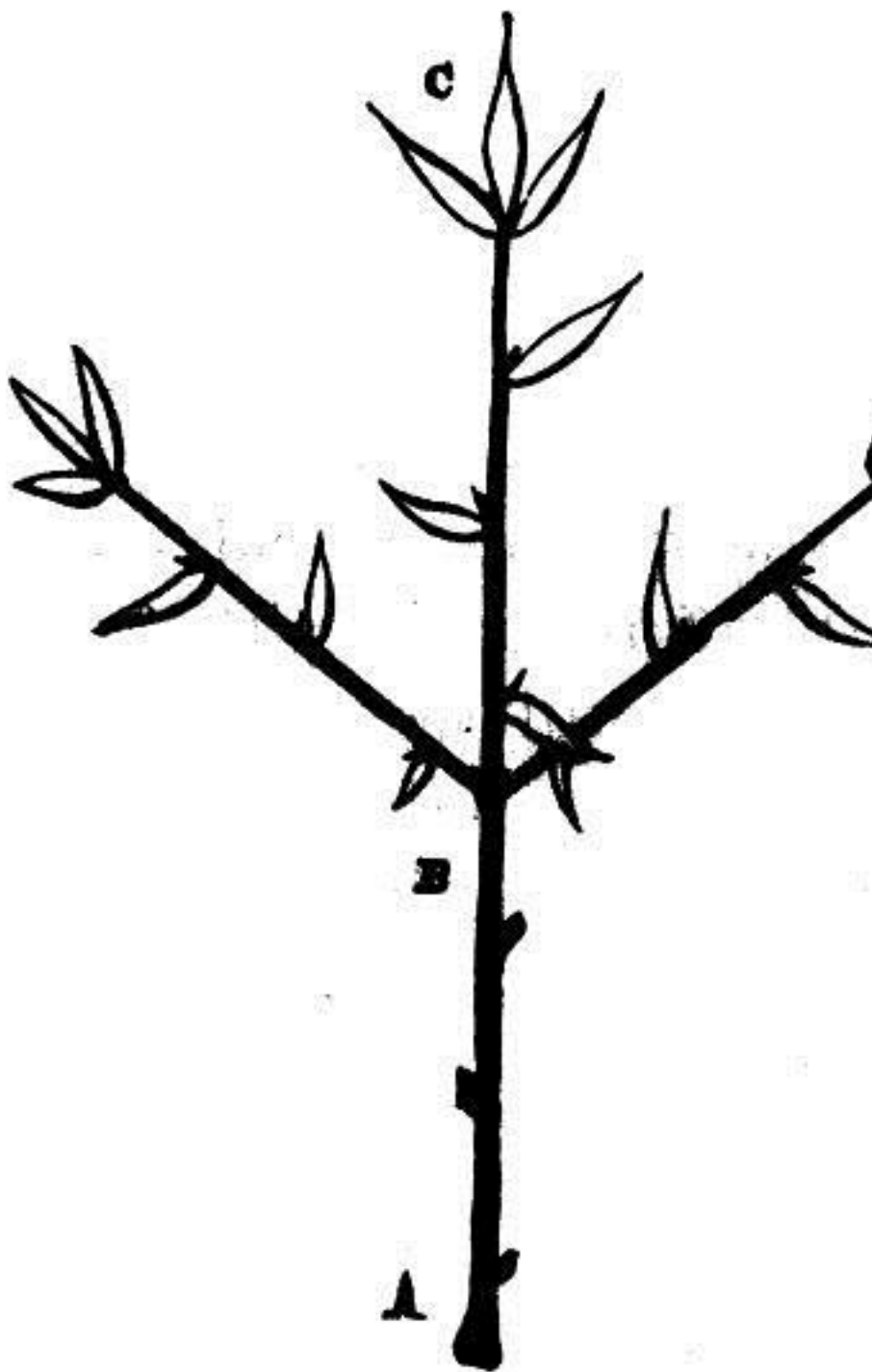


Рис. 3.

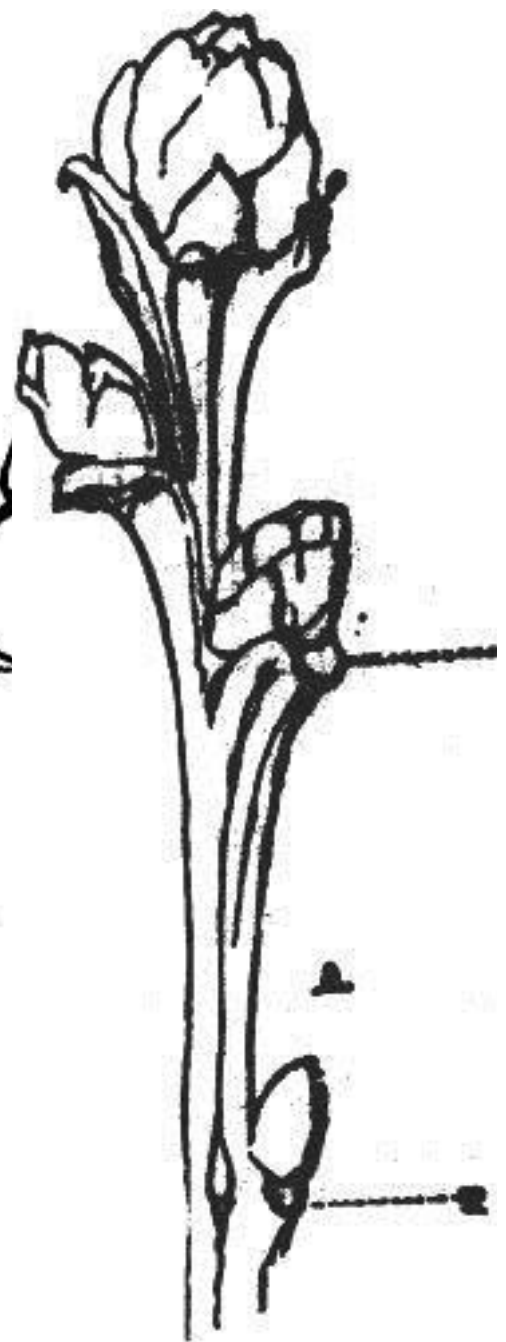
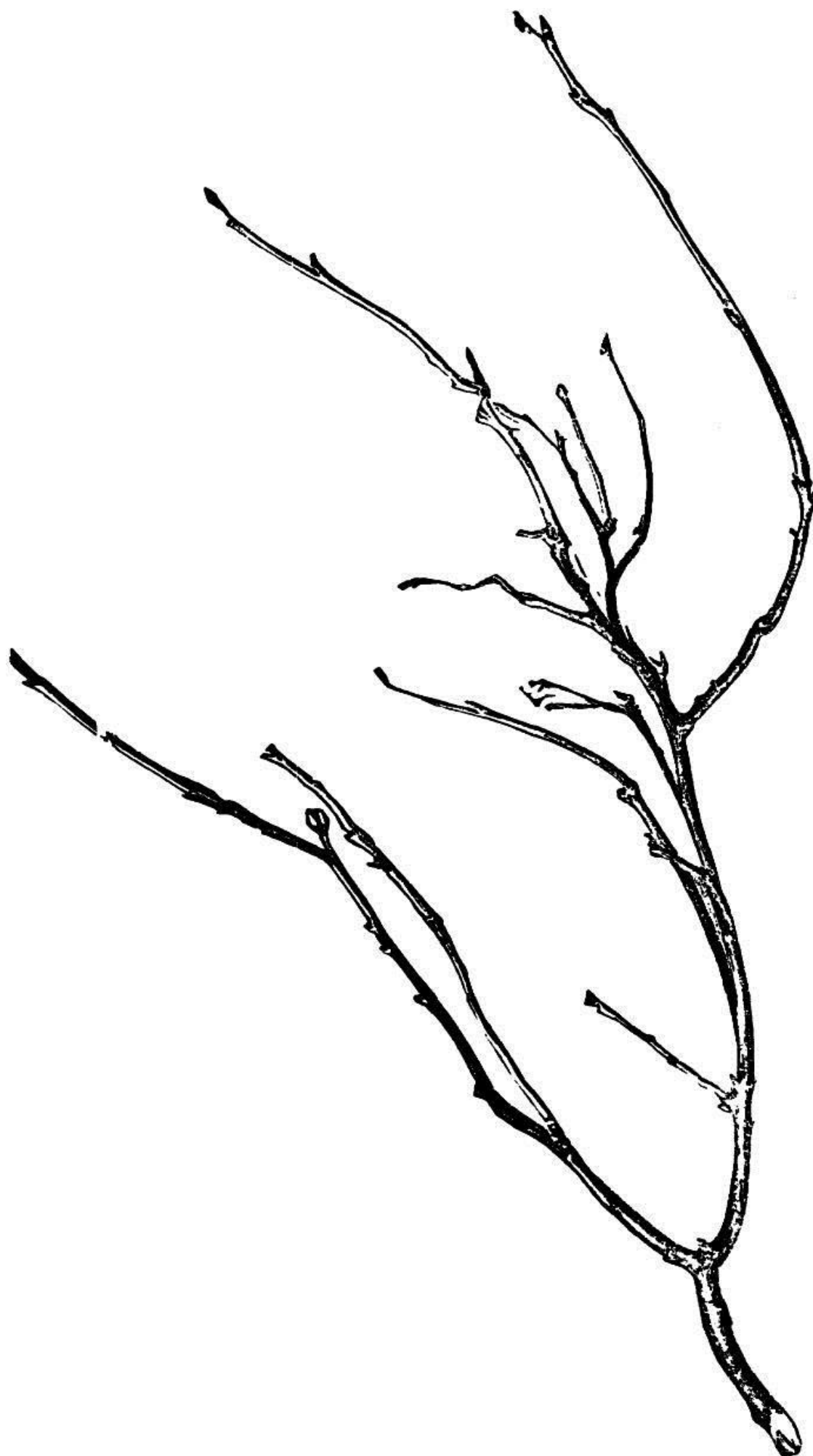


Рис. 4.

Я сказал, что у каждого бада есть сила и склонность достичь вершины, но у него не всегда есть такая возможность. Что может помешать ему, мы увидим позже. Между тем, читатель, возможно, любезно позволит мне предположить, что зародыши *a*, *b* и сходят на нет, и только три концевых зародыша растут вперед. Каждый из них создает изображение первой верхушки, и у нас есть тип для нашей следующей летней ветви на рис. 3; на котором исходный побег *Ab* стал толще; его боковые почки оказались несостоявшимися, и теперь видны только маленькие бугорки по бокам. Каждая его верхушечная почка поднялась на новую вершину. Центральная, или самая сильная, бутон *В С*, стала точной копией того, каким был его родительский побег *А В* в прошлом году. Два боковых побега слабее и короче, один, вероятно, длиннее другого. Сустав *В* в точке *В* - это узел или основание для каждого побега, о котором говорилось выше.

Теперь, зная, о чем идет речь, мы углубимся в более подробные сведения.



51. Тяжкий труд Дриады.

§ 5. Вернемся к изображенному на рис. 2 виду полностью выполненной летней работы: стержню с обнаженными почками. На рисунке 51, расположенном напротив, представлена наружная поросль дуба размером примерно в половину своего реального размера зимой. Она растет не сильно и имеет максимально простые разветвления. Вы можете легко увидеть на каждой ветке непрерывный побег, появившиеся в прошлом году. Морщины, из-за которых эти побеги выглядят как старые ветви, вызваны высыханием, поскольку черенок грозди изюма покрыт бороздками (свежесобранный дубовый побег круглый, как виноградный черенок). Я рисую их таким образом, потому что борозды - важные подсказки к структуре. На рис. 4 показана верхняя часть одного из этих дубовых шпилек, увеличенная для справки. Маленькие скобочки, х, уи т.д., которые выступают из-под каждой почки и поддерживают ее, являются остатками черешков листьев. Эти стебли были соединены в том месте, и листья опали, не оставив шрама, только серповидное, несколько пустое на вид плоское пространство, которое вы можете спокойно изучать на стебле конского каштана, где эти пространства очень большие.

§ 6. Теперь, если вы аккуратно разрежете дубовую ветку насквозь, чуть выше бутона, как показано на рис. 4, и посмотрите на нее с помощью не очень мощной лупы, вы обнаружите, что на ней присутствует симпатичная часть, рис. 5.



Рис. 5.

Это правильное или нормальное сечение дубового шпателя. Никогда не бывает совершенно правильным. Обязательно, чтобы один из выступов был немного больше остальных, и чтобы его кора (черная линия) была обведена не совсем ровно, а изысканно отделана, вплоть до маленькой белой звездочки в самом центре, которую я не нарисовал, потому что на ксилографии она выглядела бы черной, а не белой; и была бы слишком заметной.



Рис. 6.

Дубовый спрей, однако, не сохранит эту форму неизменной ни на мгновение. Разрежьте его немного выше вашего первого среза, и вы обнаружите, что самый большой выступ увеличивается до тех пор, пока, как раз там, где он, наконец, переходит в стебель листа, его сечение не будет показано на рис. 6. Таким образом, если вы решите рассматривать каждый интервал от бутона к бутону как один этаж вашей башни или пика, вы обнаружите, что буквально нет ни малейшего участка работы, в котором *план* башни не менялся бы. На фото 51 вы можете видеть, что каждый побег пронизан тонким (в природе *бесконечно* тонким) изменением контура от бутона к бутону.

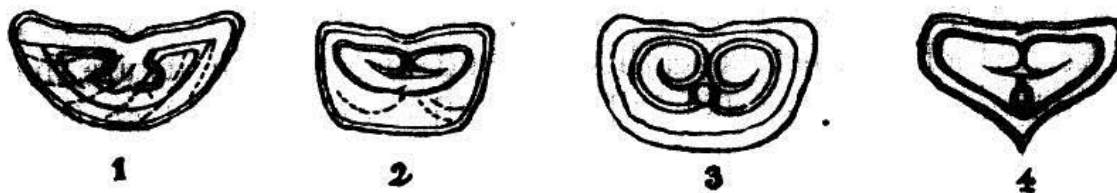


Рис. 7.

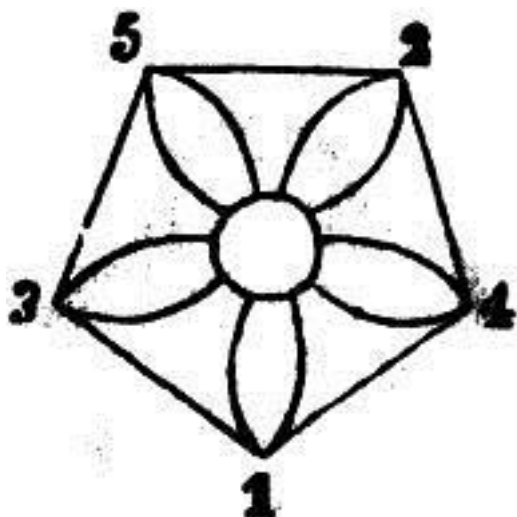


Рис. 8.

§ 7. Но далее обратите внимание, в какой последовательности эти почки закладываются вокруг плодоносящего стебля. Пусть сечение ножки будет представлено маленьким центральным кругом на рис. 8; и предположим, что оно окружено *почти* правильным пятиугольником (на рисунке он довольно правильный для наглядности). Пусть первая из любого восходящего ряда почек представлена изогнутой проекцией, заполняющей ближайший угол пятиугольника, равный 1. Затем следующий бутон, выше, заполнит угол на 2; следующий выше, на 3, следующий на 4, следующий на 5. Шестой будет почти над первым. Иными словами, каждая выступающая часть секции, рис. 5, раскрывается в свою почку не последовательно, а скачками, всегда до *предпоследней*; таким образом, почки располагаются почти в правильном спиральном порядке.

§ 8. Я говорю "почти регулярно", поскольку существуют тонкости варьирования плана, вникать в которые было бы просто утомительно. Все, о чем нам нужно заботиться, — это общий закон, ярким примером которого служит дубовый спрей, - что почки первой большой группы альтернативных строителей поднимаются по спирали вокруг стебля (я полагаю, по большей части спираль продолжается справа налево). И эта спиральная последовательность очень часто приближается к пятиугольному порядку, который она с большой точностью принимает у дуба; ибо, просто предполагая, что каждая восходящая почка располагается как можно дальше от нижней, и все же не совсем на противоположной стороне стебля, мы обнаруживаем, что интервал между ними обычно должен приближаться к интервалу, оставшемуся между 1 и 2, или 2 и 3, на рис. 8.2

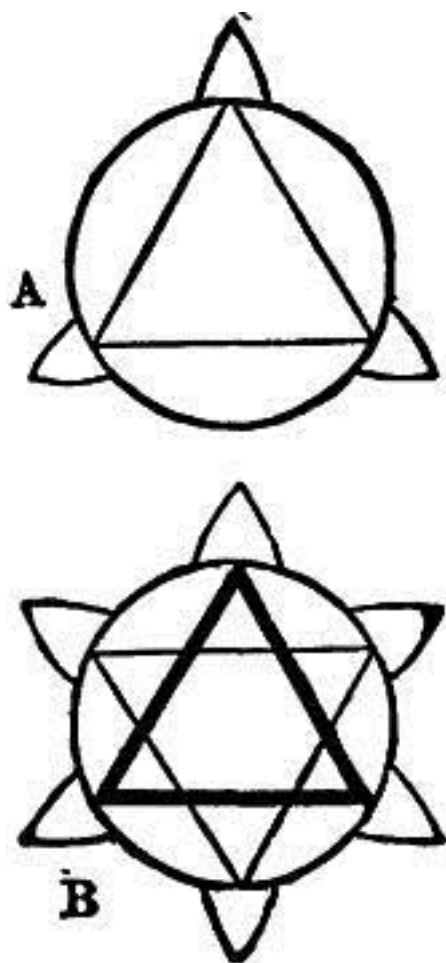


Рис. 9.

§ 9. Если интервал будет постоянно немного *меньше*, чем тот, который подчеркивает пятиугольную структуру, растение, по-видимому, поначалу столкнется с большими трудностями. Ибо в таком случае существует вероятность того, что почки сложатся в треугольник, как на А, рис. 9; и тогда четвертая почка должна перекрывать первую, что было бы недопустимо (мы скоро увидим почему). Тем не менее, растению, по-видимому, нравится треугольный результат из-за его очертаний, и оно с большой изобретательностью пытается выйти из затруднения с помощью методов наследования, которые я более подробно рассмотрю в следующей главе: в настоящее время нам достаточно знать, что озадаченный, но настойчивый овощ все же выходит из затруднения и торжествует, и со своеобразным выражением ликования листьев образует шестиугольную звезду, состоящую из двух отдельных треугольников, обычно как на рис. Б. 9. Почему бутоны не любят располагаться друг над другом, мы увидим в следующей главе. Тем временем я должен коротко предупредить читателя о том, что мы затем обнаружим, а именно, что, хотя мы говорили о выступлениях нашей пятиугольной башни так, как если бы они были изначально построены для поддержания каждой ее створки, сами они построены главным образом за счет листа, который они, по-видимому, поддерживают. Пока не утруждая себя этим, давайте в общих чертах зафиксируем в нашем сознании эффективный аспект вопроса, который является всем, чего мы хотим, с помощью простой практической иллюстрации.

§ 10. Возьмите кусок палки толщиной в полдюйма и ярдом или двумя длиной и завяжите большие узлы на любых *равных* расстояниях по вашему выбору на куске упаковочной нити. Затем намотайте упаковочную нить на палку с любым количеством равноудаленных витков по вашему выбору от одного конца к другому, и узелки примут положение почек в общем типе чередующейся растительности. Варьируя количество узлов и витков нити, вы можете получить систему любого дерева, за исключением только одного признака, а именно того, что, поскольку в одно время побег растет быстрее, чем в другое, почки сближаются, когда рост медленный. Вы не можете имитировать эту структуру, закрывая витки вашей бечевки, так как это привело бы к неправильному изменению положения ваших узлов. Промежутки между бутонами из-за этого постепенного ускорения или замедления роста обычно варьируются в прекрасных пропорциях. Рис. На рис. 10 показаны высоты почек на пяти разных побегах дуба; А и В соответствуют реальному размеру (короткие побеги); С, D и Е - в уменьшенном масштабе. Я не проследил причину очевидной тенденции почек распускаться парами на этих более длинных побегах.



Рис. 10.



Рис. 11.

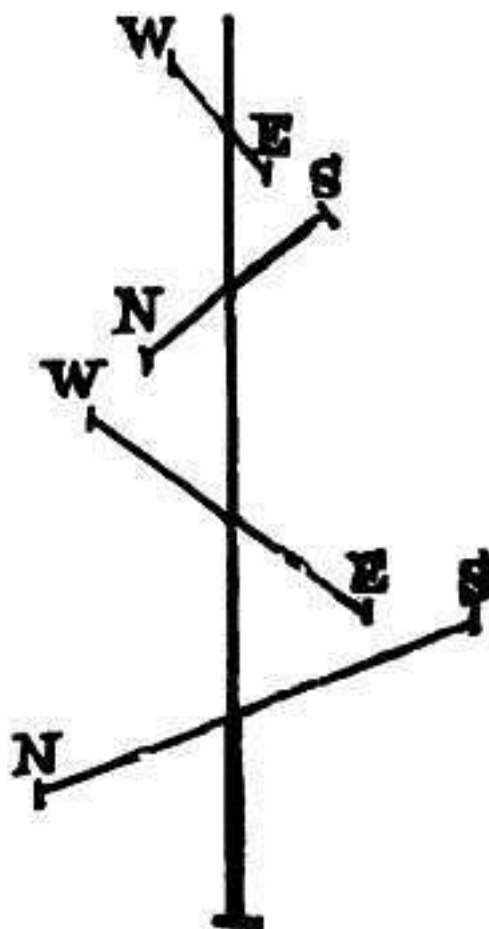


Рис. 12.

§ 11. Наконец, если спираль сконструировать так, чтобы бутоны располагались почти на противоположных сторонах стебля, хотя и чередуясь последовательно, то стебель, скорее всего, будет немного отходить от каждого бутона после его сбрасывания и, таким образом,

создаст колебательную форму *b*, рис. 11, которая, когда бутоны расположены, как в данном случае, с уменьшающимися интервалами, получается очень красивой.³

§ 12. Боюсь, это была утомительная глава; но необходимо освоить элементарную структуру, если мы хотим хоть что-то понимать в деревьях; и поэтому читателю, возможно, хватит терпения взглянуть на один или два примера ветвистого строения второго великого класса строителей, у которых листья расположены противоположно. Почти все деревья с противоположными листьями обычно растут подобно овощным флюгерам, пускающим семена, с указателями севера и юга, а также востока и запада, расположенными попеременно друг над другом, как на рис. 12.

Это, я говорю, нормальное состояние. При определенных обстоятельствах указатели севера и юга смещаются на северо-восток и юго-запад; эта уступка будет признана и повторена указателями востока и запада при следующей возможности; но пока давайте придерживаться нашей простой формы.

Первое, что нужно сделать с распускающимся стеблем, - это точно рассадить каждую пару почек под прямым углом к нижеприведенной. Вот несколько примеров того, как это делается. А, рис. 13, - это увеличенный в восемь или девять раз участок стебля самшита, как раз там, где он сбрасывает два своих листа, предположим, с северной и южной сторон. Полумесяцы внизу и вверху представляют собой срезы черешков листьев, отброшенных с каждой стороны. Прямо над этим соединением находится сечение стебля В, которое является обычным сечением стебля самшита, как показано на рис. 5 принадлежит дубу. Это, по мере подъема, становится С, удлиняясь теперь на восток и запад; и участок, следующий за С, снова был бы А, повернутый в ту сторону; или, принимая последовательность полностью через два стыка и реального размера, это было бы так: Рис. 14.

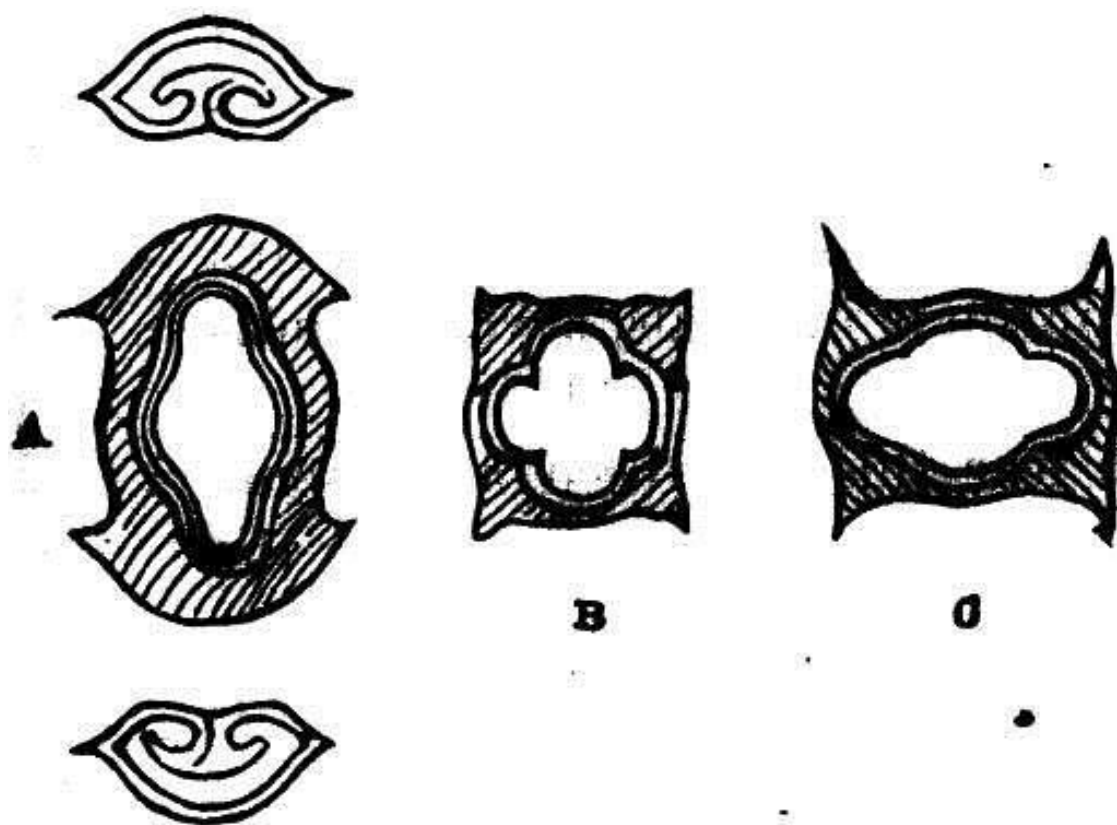


Рис. 13.



Рис. 14.

Ножка у пятнистой аукубы обычно шестиугольная, а у коробочки обычно квадратная. Она очень ловко и деликатно переворачивается на две стороны. Через сустав это А, рис. 15. Выше сустав, В, нормальный, переходящий в С и D для следующего сустава.

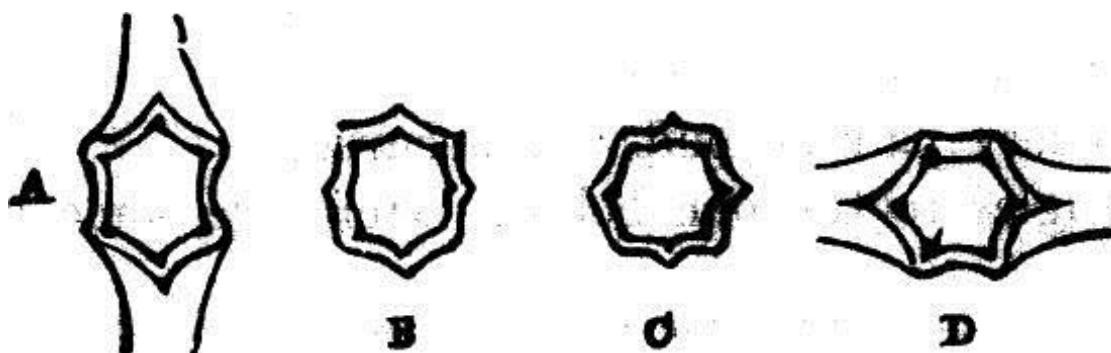


Рис. 15.

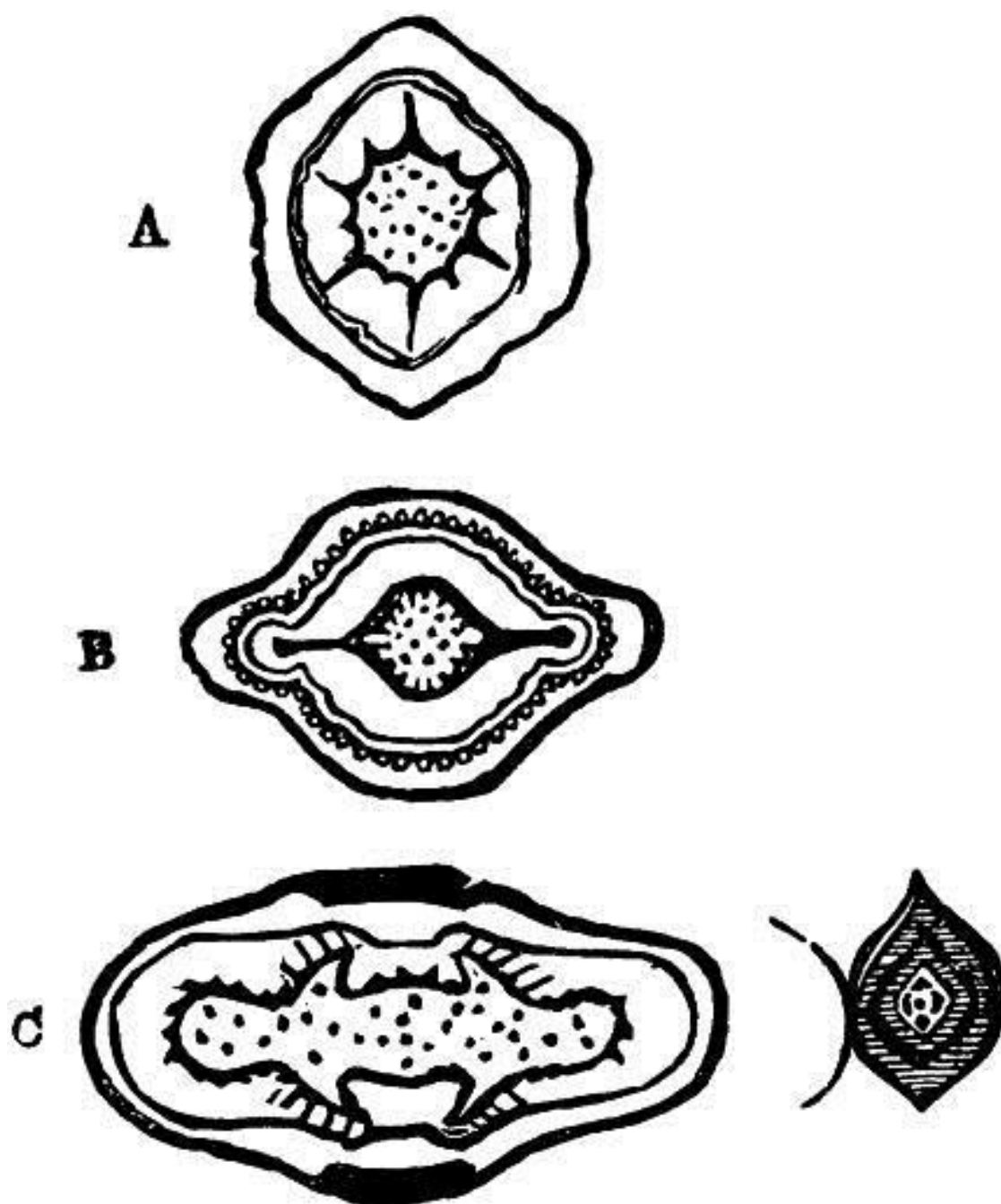


Рис. 16.

В то время как у конского каштана, более крупного дерева и, как мы увидим ниже, следовательно, менее правильного по строению, сечение, обычно шестиугольное, сильно округлено и размягчено в виде неровностей; А, рис. 16, по мере распускания почек становится В и С. Темный ромб рядом С буквой "С" представляет собой разрезанный бутон, в котором, каким бы маленьким он ни был, расположение четырехлистника всегда выглядит завершенным: четыре маленьких листочка-птенца с маточным листом посередине, все они сложены веерообразно, в безопасности в белом облаке миниатюрного шерстяного одеяла.

§ 13. Таким образом, я думаю, элементарную структуру всех важных деревьев можно разделить на три основные формы: трехлистные, рис. 9; четырехлистные, рис. с 13 по 16; и пятилистник, рис. 8. Или, в общеизвестных терминах, трилистник, четырехлистник, лапчатка. И это существенные классы, более сложные формы обычно, как мне кажется, разрешимы в них, но не друг в друге. Простейшее расположение (рис. 11), при котором почки расположены почти противоположно,

хотя и чередуются по высоте, не может, я полагаю, составлять отдельный класс, являясь лишь случайным состоянием спирали. Если бы это было так, его можно было бы назвать *difoil*; но важных классов три: —

Трилистник, рис. 9: Тип, рододендрон.

Четырехлистник, Рис. 13: Тип, конский каштан.

Лапчатка, Рис. 5: Тип, Дуб.

§ 14. Совпадения между красивой архитектурой и построением деревьев, должно быть, все больше и больше отмечались в сознании читателя по мере нашего продвижения; и если он теперь обратит внимание на то, что я говорил в других местах об использовании и значении трилистника, четырехлистника и сабельника в готической архитектуре, он поймет, почему я едва ли мог не думать и не говорить обо всех деревьях как о строителях. Но есть еще одна тонкость в их способе построения, которую мы не заметили. Если читатель внимательно посмотрит на отдельные побеги на рисунке 51, он увидит, что борозды стеблей почти в каждом случае образуют непрерывные спиральные изгибы, увлекаая за собой всю систему почек. Это сверхиндуцированное спиральное действие, причину которого мы, возможно, вскоре обнаружим, часто происходит интенсивно, образуя полностью скрученные стебли большой толщины. Он почти всегда слегка присутствует, придавая еще больше изящества и изменений всей замечательной структуре. И таким образом, в качестве конечного результата годовичного вегетативного труда на каждом отдельном побеге мы имеем витую башню, не похожую ни на одну высоту своего здания; или (поскольку, как мы сейчас увидим, она теряет в диаметре на каждом бутоне) витой шпиль, в принципе соответствующий витому шпилью Дижона, или витому фонтану Ульма, или витому стволу Вероны. Возвышаясь подобно живой скульптуре, высеченной не уменьшением, а увеличением, она поднимается единым последовательным порывом от своего основания к своему минарету, готовая весной разом окутать свою вершину сиянием свежей юности и обещанием восстановления после того, как эта юность уйдет. Чудесное творение: нет, мы не могли бы почти сказать, чудесное создание, полное предвидения в своем младенчестве, предчувствующее даже в самой ранней радости своего открытия солнечному свету час упадка сил и опадающих листьев и охраняющее под тенью своих верных щитов бутон, которому предстоит нести свою надежду сквозь зимний сон без щита?

Мужчины часто стремятся добиться больших результатов насильственными и неподготовленными усилиями. Но только в справедливом и предсказуемом порядке, “когда земля распускает свои почки”, праведность и хвала могут расцвести перед народами.

1 Добавленная часть, окружающая две стороны пятиугольника, представляет собой заготовку для черенка листа, который, отделяясь от стебля, представляет собой различные секции, примерами которых являются те, что пронумерованы с 1 по 4, рис. 7. Я не могу определить правильную нормальную форму. Пятно в форме луковицы в центре самого верхнего из пяти выступов на рис. 6 - это корень бутона.

2 Для получения более точной информации читатель может обратиться к *Введению в ботанику* профессора Линдли (Longman, 1848), том i, стр. 245, и далее.

3 Рис. 11 представляет собой фрагмент линии, нарисованный с двух сторон, чтобы показать ее непрерывную кривую в одном направлении и чередующиеся кривые в другом. Бутоны, которые на двух рисунках находятся на одинаковой высоте, изысканно распределены по расстояниям между ними. Совершенствованию системы нет конца, если мы решим следовать ему.



ГЛАВА IV.

ЛИСТ.

§ 1. Имея теперь некоторое ясное представление о положении бутона, мы должны затем рассмотреть формы и структуру его щитка — листа, который его защищает. Вы составите наилучшее общее представление о сплюсненном листе щитостроителей, думая о нем так же, как о мачте и парусе. Возможно, мы могли бы сказать, что это более соответствует нашей классификации, если всегда думать о руке, поддерживающей щит; но мы рискуем завести фантазию слишком далеко, а сходство мачты и паруса ближе, потому что мачта сужается, как листовое ребро, в то время как рука, держащая самый верхний ремень щита, сжимается сама. Какую бы фигуру мы ни использовали, она излечит нас от дурной привычки представлять лист, состоящий из короткого стебля с широким расширением на конце. Принимая во внимание, что мы всегда должны думать о стебле как о том, что он проходит прямо по листу до его кончика и несет расширенную, или листовидную часть, подобно тому, как мачта люггера несет свой парус. В какой-то степени, действительно, у него тоже есть ярыды, ребра, отходящие от самого внутреннего; только ярыды листа не будут подниматься и опускаться, что является одной из важнейших функций парусной реи.

§ 2. Аналогия, однако, послужит еще одним шагом вперед. Как парус должен находиться с одной стороны мачты, так и расширение полотнища происходит с одной стороны его центрального ребра или системы ребер. Она укладывается поверх них, как если бы была натянута на раму, так что верхняя поверхность сравнительно гладкая, а нижняя - зарешеченная. Понимание общих взаимосвязей этих частей - основная работа, которую нам предстоит проделать в этой главе.

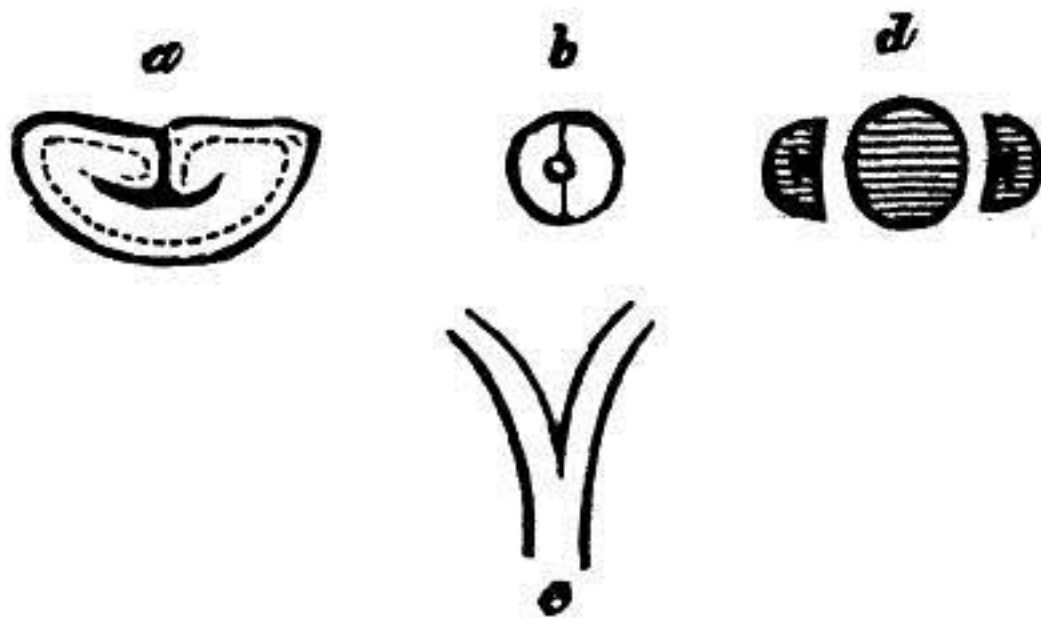


Рис. 17.

§ 3. Итак, во-первых, вы можете грубо предположить, что сечение любой листовой мачты будет иметь форму полумесяца, как показано на *a*, рис. 17 (сравните рис. 7 выше). Плоская сторона находится самой верхней, круглая - под ней, а плоская или верхняя сторона поражает лист кариесом. Вы сразу можете убедиться в удобстве этой конструкции для установки на центральную ножку. Предположим, что в центре центрального стебля есть небольшое отверстие, *b*, рис. 17, и

что вы разрезаете его посередине (как ужасные рыцари резали своих врагов в темные века, так что половина головки падала с одной стороны, а половина - с другой): разделите две половинки, *с*, и они будут почти повторять форму и положение противоположных ребер листа. В действительности черешки листьев должны сами прилегать к центральному стеблю, *а*, и, как мы сейчас увидим, огибать его; но мы не должны двигаться слишком быстро.

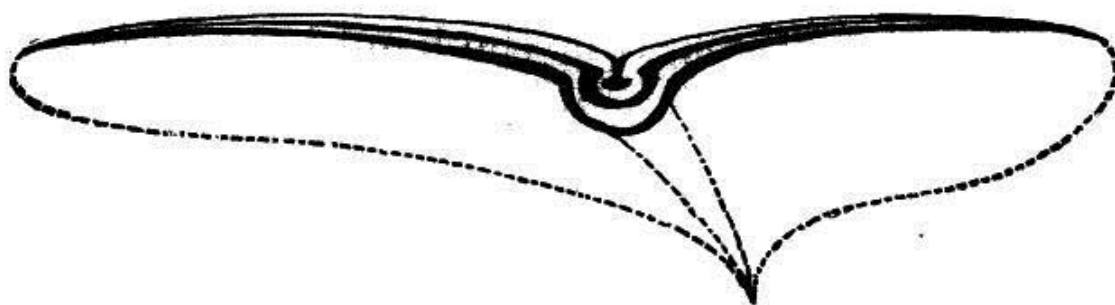


Рис. 18.

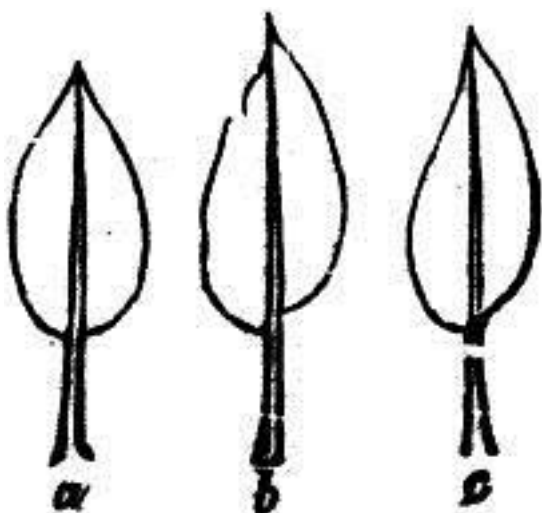


Рис. 19.

§ 4. Теперь, *а*, рис. 17, являясь общим типом листостебля, рис. 18 представляет собой общий тип того, как он разрастается в лист и несет его на себе; ¹ этот рисунок представляет собой увеличение типичного сечения прямо поперек любого листа, пунктирные линии показывают нижнюю поверхность в укороченном виде. Вы видите, я сделал одну сторону шире другой. Я имею в виду это. Это типично. Природа не может допустить, чтобы две стороны листа были одинаковыми. Поощряя одну сторону больше, чем другую, либо давая ей больше воздуха или света, либо, возможно, главным образом, самым фактом того, что влага обязательно скапливается на нижнем крае, когда идет дождь, а другая всегда высыхает первой, она создает его таким образом, что если существенной формой или идеей листа является *а*, рис. 19, то фактическая форма всегда будет *с* или приближенной к ней; одна половина выдвигается вперед другой, как у *б*, и все это согласовывается мягким изгибом, *с*. Однако усилие листа сохранять симметричность приводит к его выравниванию, часто в самом конце, так что введение черешка только усиливает неравенство. Но из этого следует, что стороны прямого участка, пересекающего лист, неравны по всей длине, как на моем рисунке, за исключением одной точки.

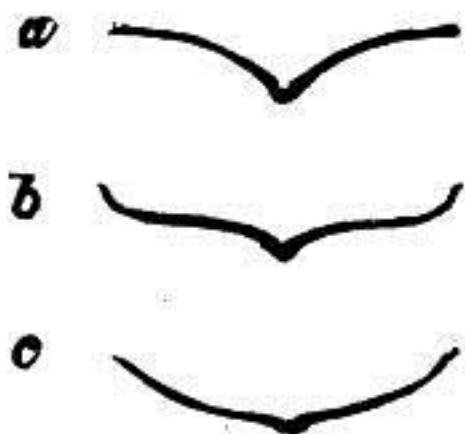


Рис. 20.

§ 5. Я изобразил два крыла листа слегка выпуклыми на верхней поверхности. В целом это тоже типичный знак. Я использую выражение “крылья листа”, потому что, предположив, что мы немного преувеличим главное ребро, разрез в целом будет напоминать нарисованный плохим художником тип птицы (а, рис. 20). Иногда внешние края загибаются вверх, *b*, но полностью вогнутая форма, *c*, встречается редко. Когда *b* сильно развит, хорошо смыкаясь, лист приобретает вид лодки с килем.

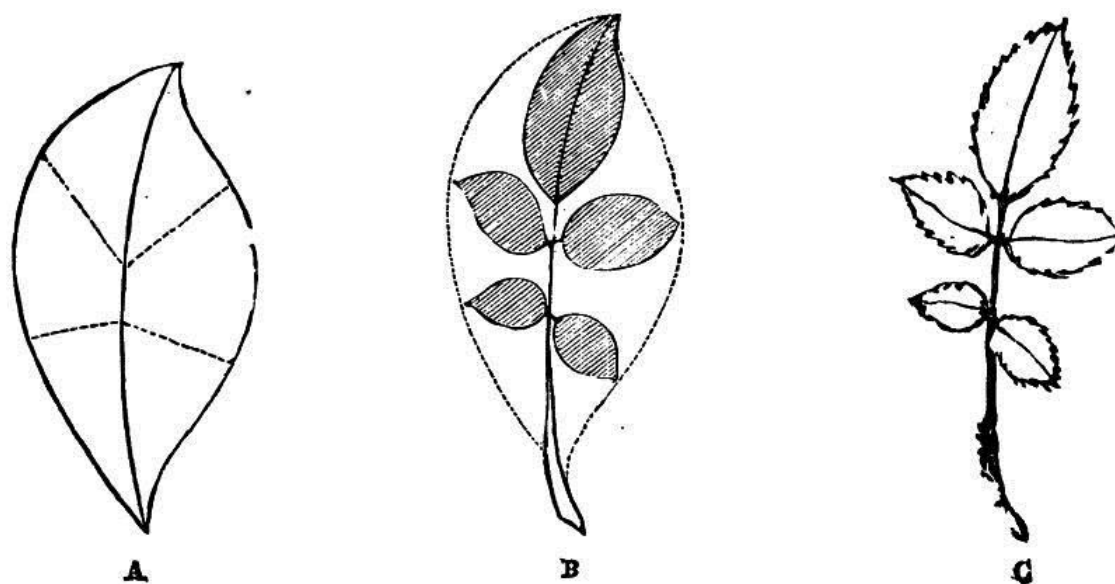


Рис. 21.

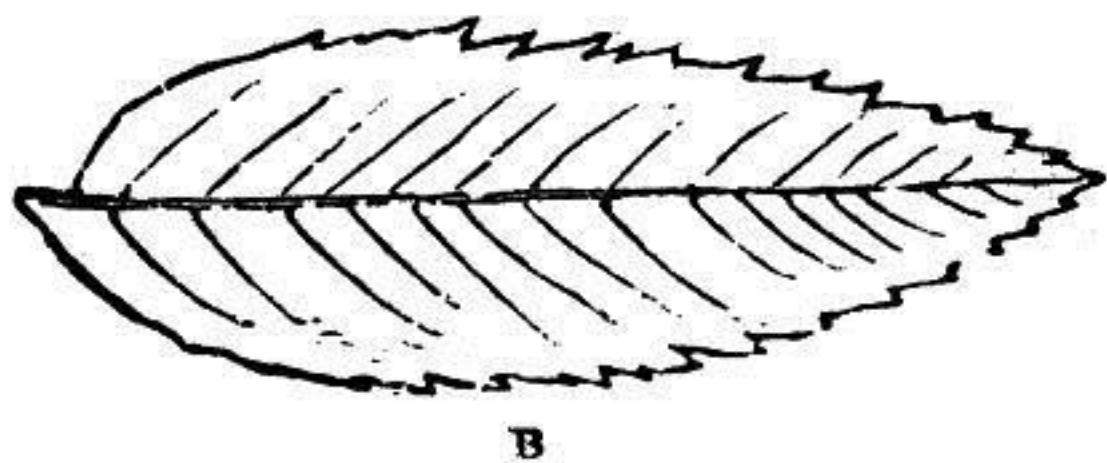
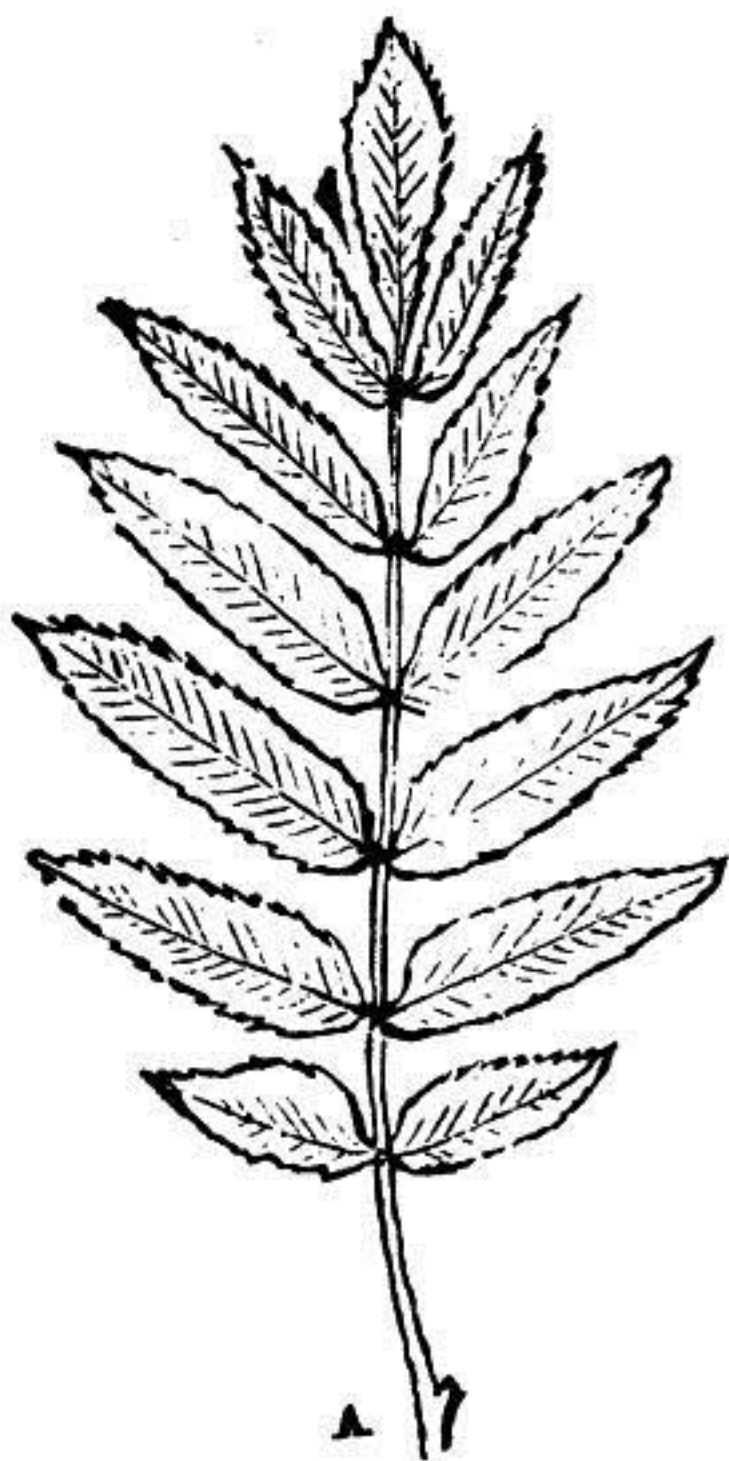


Рис. 22

§ 6. Если теперь вы возьмете эту косую форму паруса и разрежете его на любое количество необходимых частей вплоть до мачты, как показано на рис. 21, А, а затем предположите, что каждая из частей будет сжата в паруса с шипами по бокам, у вас получится разделенный лист любого типа, который вы выберете для придания ему формы. На рис. 21, А, Б я взял розу как самый простой тип. Лист дан отдельным контуром на рисунке С; но контур рябины, А, рис. 22, предполагает первоначальную овальную форму, которая гораздо красивее охватывает все подразделения. Каждый из шипованных парусов в этом ясеневом листе на первый взгляд выглядит так, как если бы он сам был гротом. Но вы можете знать, что он всегда был подчиненным, заметив, что неравенство двух сторон, возникающее из-за случайных воздействий на грот, является органическим законом для шипованных парусов. Настоящий лист пытается равномерно расположиться на своей мачте, и неравенство - всего лишь изящная уступка обстоятельствам. Но второстепенный, или наборный, парус всегда *по закону* больше с одной стороны, чем с другой; и если его самого снова разделить на меньшие паруса, то у него будут большие паруса с нижней стороны или на один парус с нижней стороны больше, чем у него есть с другой. Следовательно, он всегда носит одежду слуги или, по крайней мере, подчиненного. Вы можете узнать его где угодно, но не как хозяина. Это хорошо видно даже на листьях ясеня, один из которых я выделил отдельно, Б, рис. 22, но гораздо отчетливее на более мелко измельченных листьях.²

§ 7. Заметьте, что листья в широком смысле делятся на гроты и шиповидные паруса; но слово *лист* уместно использовать только по отношению к гроту; *листовка* - лучшее слово для обозначения второстепенных частей; и независимо от того, разделены ли эти второстепенные части только глубокими надрезами или становятся целыми черешковыми листочками, их всегда следует рассматривать просто как части настоящего листа.

Из способа их изготовления следует, что створки всегда должны лежать более или менее *ровно* или от края до края в непрерывной плоскости. Это положение отличает их от настоящих листьев в той же степени, что и их наклонная форма, и отличает их тем же тонким подобием системы; ибо, как настоящий лист случайно и частично приобретает наклонный контур, который юридически требуется для подчиненного, так и настоящий лист случайно и частично приобретает плоское расположение, которое юридически требуется для подчиненного. И эту точку зрения мы должны сейчас изучить. Впредь, на протяжении всей этой главы, пожалуйста, обратите внимание читателя, что я говорю только о настоящих *листьях*, а не о *листовках*.

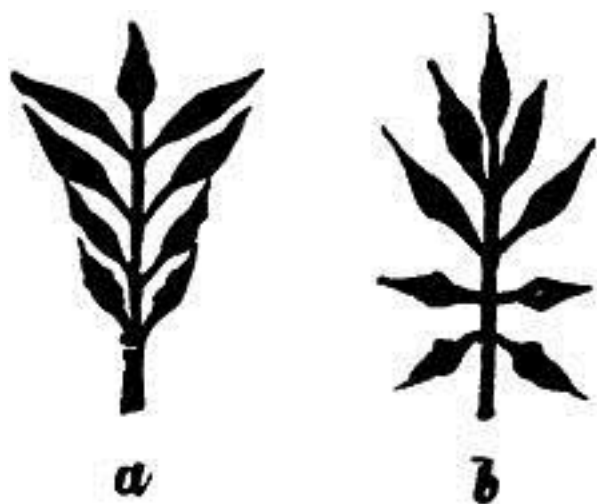


Рис. 23.

§ 8. ЗАКОН I. Закон отклонения. — Итак, первый закон, касающийся положения настоящих листьев, заключается в том, что они постепенно опадают от самого верхнего из них или от самой верхней группы. Они никогда не устанавливаются как в *a*, рис. 23, но всегда как в *b*. Читатель может сразу увидеть, что благодаря последнему расположению у них больше места и комфорта. Закон выполняется с большей или меньшей отчетливостью в зависимости от особенностей растения, но всегда признается.



Рис. 24.

У сильнолиственных кустарников или деревьев это проявляется с большой отчетливостью и красотой: побег филлиреи, например, рис. 24, почти так же симметричен, как орнамент греческой жимолости. На побеге боярышника, центральном на фото 52, напротив, закон виден очень слабо, но он управляет всей игрой и фантазией разнообразных листьев, постепенно сглаживая их линии по мере того, как они опускаются ниже. В густой листве больших деревьев расположение каждого отдельного листа не так очевидно. Ибо в этом есть странное совпадение между деревьями и сообществами людей. Когда сообщество невелико, людям легче занять свои места и занять, каждый на своем месте, более прочное положение, чем это может быть достигнуто отдельными представителями великой нации. Члены обширного сообщества по отдельности слабее, как лист осины или вяза тонкий, трепетный и бесцельный по сравнению с копьевидным обрамлением и твердой субстанцией листа рододендрона или лавра. Лавр и рододендрон похожи на афинскую или флорентийскую республики; осина похожа на Англию — достаточно крепкая, если ее подвергнуть испытанию, и из нее очень хорошо делать колеса, но она бледнеет от эпидемической паники при каждом дуновении ветерка. Тем не менее, осина превосходит великую нацию в том смысле, что, если вы срубите ее ветку за веткой, вы обнаружите, что мягкий закон уважения и места друг для друга действительно соблюдается листьями настолько изломанным образом, насколько это им удастся; но в нации вы обнаружите, что каждый борется за место своего соседа.

Таким образом, это наш первый закон, который мы обычно можем назвать Законом отклонения, или, если рассматривать положение листьев по отношению к корню, Излучения. Второй вариант более любопытен, и мы должны немного вернуться к нашей теме, чтобы добраться до него.



52. Спирали шипов.

§ 9. ЗАКОН II. Закон о наследовании.—Из того, что мы видели о положении почек, следует, что на каждом дереве листья в конце опрыскивания, принимая направление, заданное им самым

верхним циклом или спиралью почек, естественным образом образуют звездообразную группу, отражающую порядок их роста. У дуба мы будем иметь гроздь из пяти листьев, у конского каштана - из четырех, у рододендрона - из шести и так далее. Но обратите внимание, если мы нарисуем все листья дуба равными, как на *a*, рис. 25, или у каштана (*b*), или у рододендрона (*c*), вы сразу почувствуете, или должны почувствовать, что что-то не так; что это не формы листвы - даже не обычные, а мертвые формы, подобные кристаллам снега. Учитывая это и возвращаясь к предыдущей главе, вы увидите, что почки, выбрасывающие эти листья, растут не рядом, а друг над другом. У дуба и рододендрона все пять и все шесть почек находятся на разной высоте; у каштана одна пара находится выше другой.

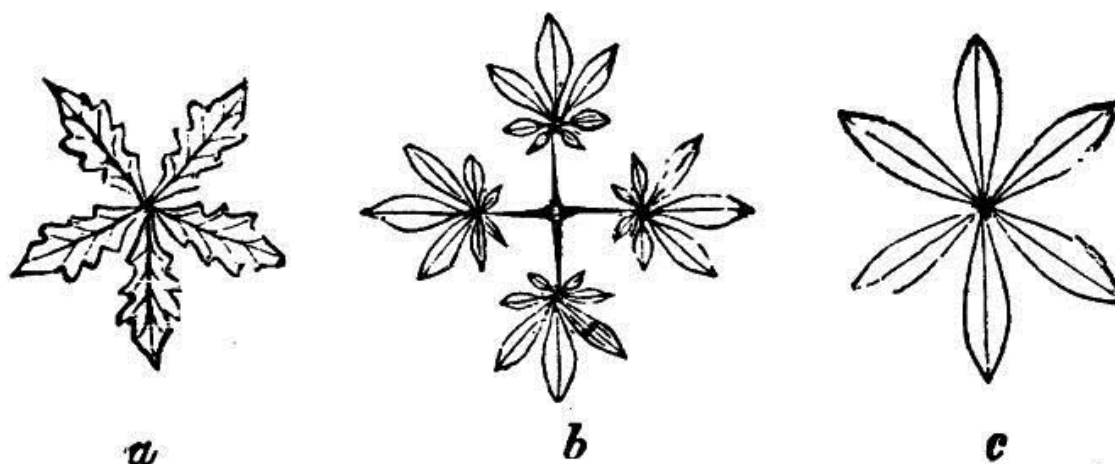


Рис. 25.

§ 10. Итак, поскольку один бутон находится выше другого, он должен быть сильнее или слабее этого другого. Сила побега может либо увеличиваться по мере его развития, либо уменьшаться; в любом случае почки должны различаться по силе, а листья - по размеру. На верхушке побега последние, или самые верхние, листья в основном самые маленькие; конечно, так всегда бывает весной, когда они развиваются.

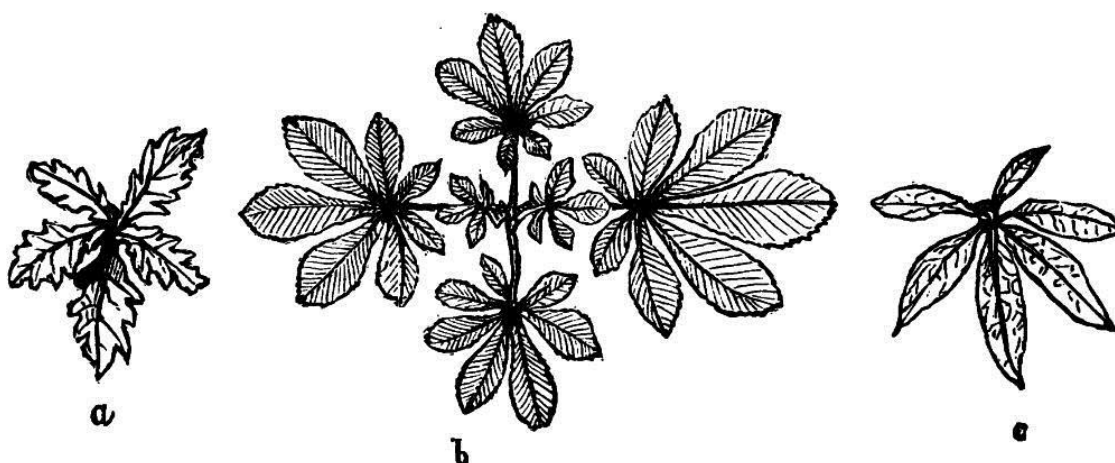


Рис. 26.

Давайте затем применим эти условия к нашей формальной фигуре выше и предположим, что каждый лист слабее в порядке следования. Дуб становится таким, как *a*, рис. 26, поросль каштана — *b*, рододендрон - *c*. Я думаю, вряд ли есть необходимость сообщать читателю, что это истинные нормальные формы; относительно которых следует обратить особое внимание на один или два момента.

§ 11. Величина листьев у дубовой звезды уменьшается, конечно, в попеременном порядке. Самый большой лист - самый нижний, 1 на рис. 8, стр. 14. В то время как самый большой лист образует низ, за ним, друг напротив друга, идут третий и четвертый по порядку и величине, а пятый и второй образуют верх. Следовательно, звезда дуба - это всегда наклонная звезда; но у каштана и других четырехлистных деревьев, хотя самая верхняя пара листьев всегда должна быть меньше самой нижней, нет геометрической причины, по которой противоположные листья каждой пары должны различаться по размеру. Тем не менее, они всегда это делают, так что четырехлистник становится наклонным так же, как и сабельник, как вы видите это на рис. 26.

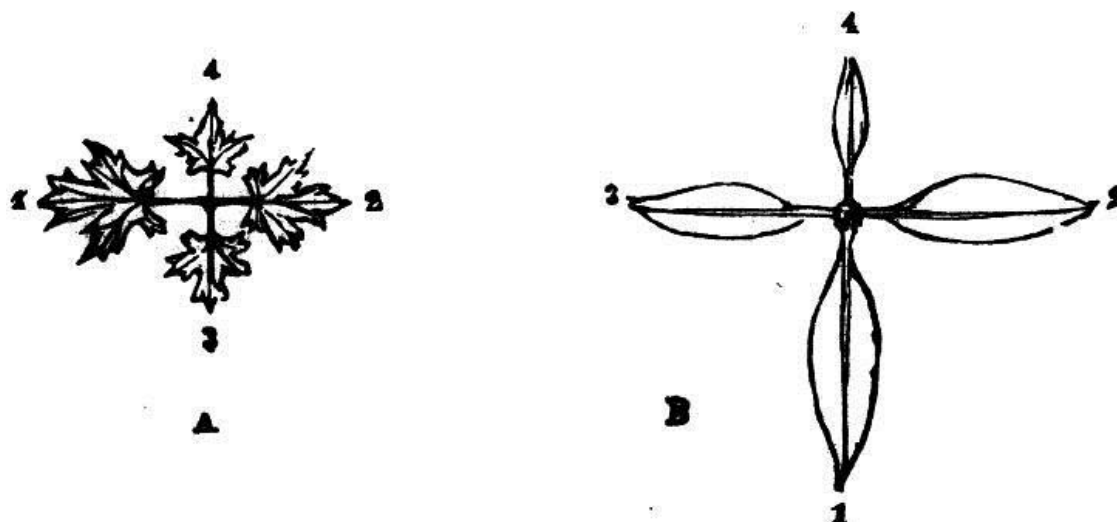


Рис. 27.

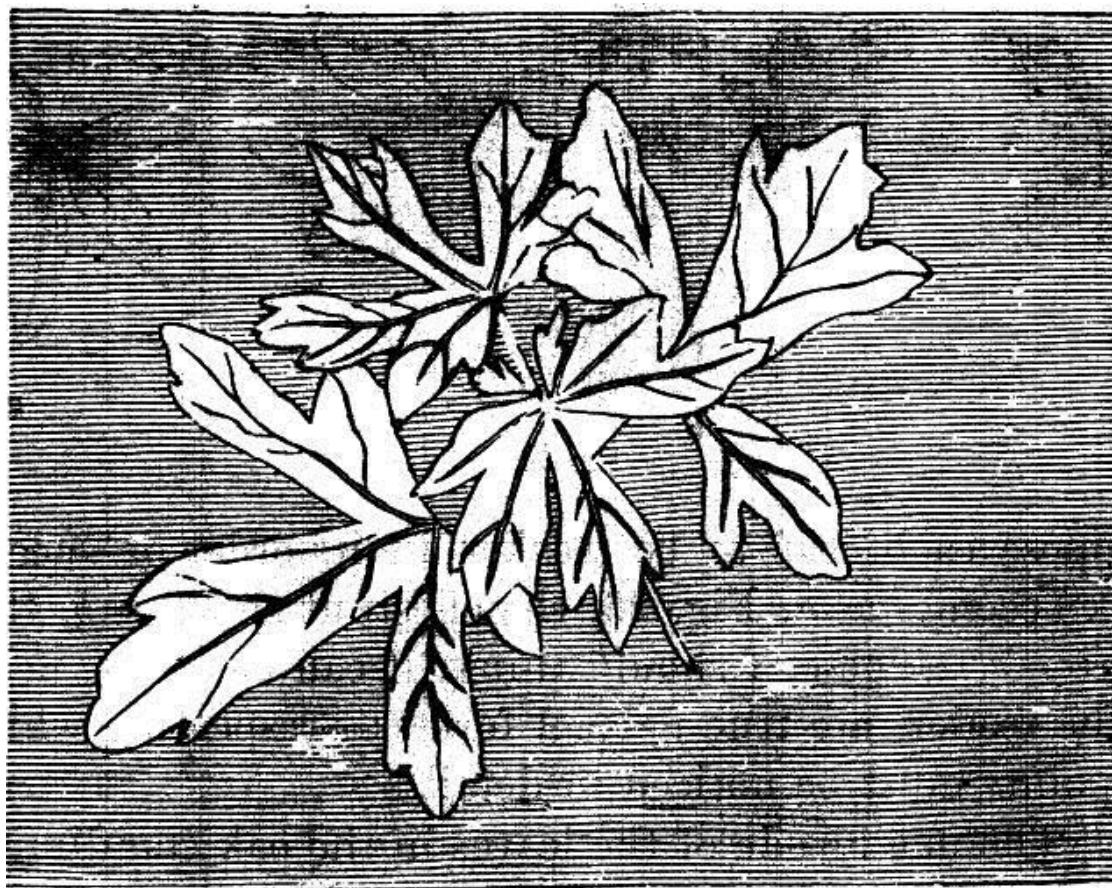


Рис. 28.

Таким образом, норма для четырехлистных листов такая же, как на рис. 27, А (клен): величины указаны в порядке нумерации; но часто случается, что противоположная пара соглашается стать самой большой и самой маленькой; таким образом, получается симпатичная симметрия, рис. 27, Б (пятнистая аукуба). Конечно, четырехлистник на самом деле всегда менее формален, одна пара листьев более или менее скрывает другую или предшествует ей. На рис. 28 показаны очертания молодого клена.

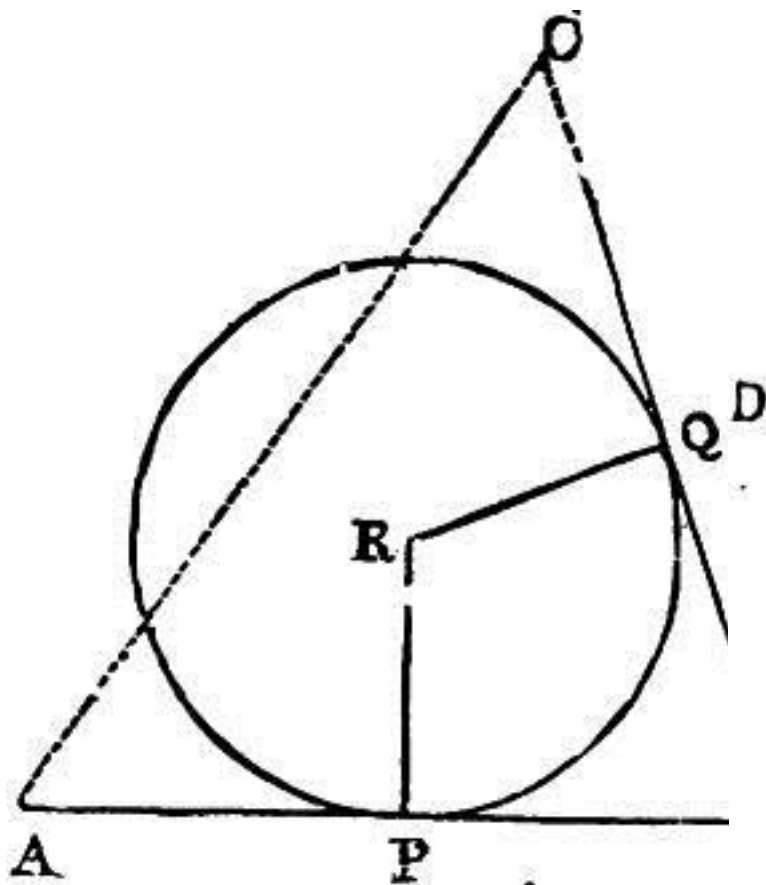


Рис. 29.

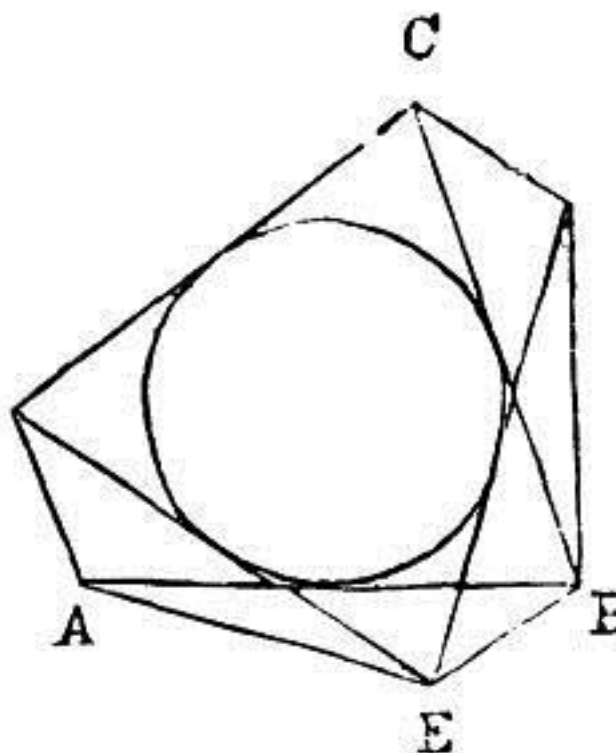


Рис. 30.

§ 12. Третья форма более сложная, и мы должны приложить усилия, чтобы проследить то, что мы оставили незамеченным в предыдущей главе, относительно того, как растение в трех экземплярах выходит из своих трудностей.

Нарисуйте круг, как показано на рис. 29, и две линии АВ, ВС, соприкасающиеся с ним, равные друг другу, и каждая разделенная точно пополам там, где они соприкасаются с кругом, так что АР должна быть равна РВ, ВQ и QC. И пусть линии АВ и ВС будут расположены так, чтобы пунктирная линия АС, соединяющая их концы, была бы ненамного длиннее любой из них.

Продолжайте рисовать линии одинаковой длины по всему кругу. Проложите пять из них: АВ, ВС, CD, DE, EF. Затем соедините точки AD, EB и CF, и у вас получится рис. 30, представляющий собой шестиугольник, обладающий следующими любопытными свойствами. У него одна сторона самая большая, CD, две стороны меньше, но равные друг другу, AE и BF; и еще три стороны меньше, но равные друг другу, AD, CF и BE.

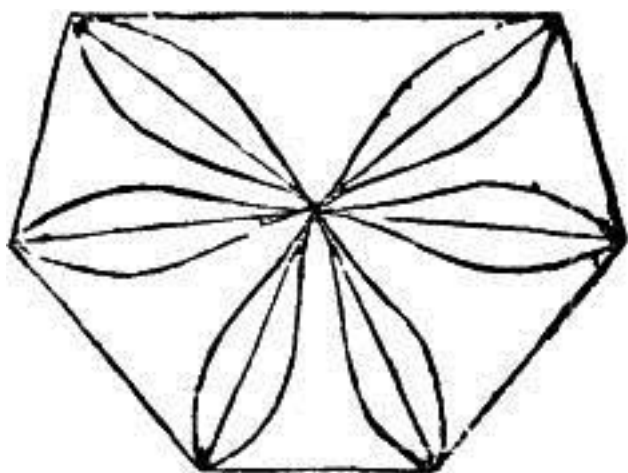


Рис. 31.

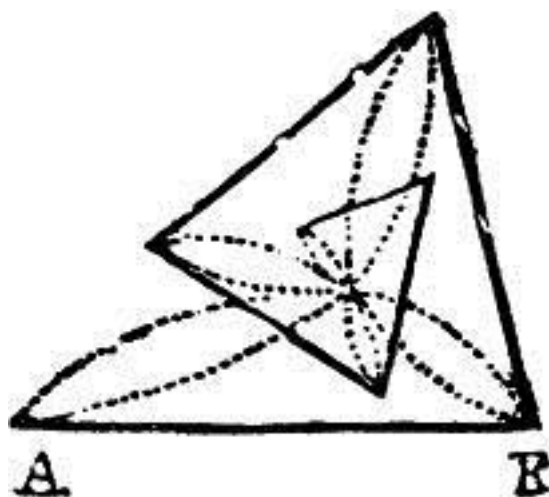


Рис. 32.



Рис. 33.

Теперь сложите листья в этот шестиугольник, рис. 31, и вы увидите, как очаровательно рододендрон справился со своими трудностями. В следующем цикле мы вставим лист в зазор вверху и начнем новый шестиугольник. Заметьте, однако, что эта геометрическая фигура является для рододендрона тем же, чем *a* на рис. 25 является для дуба, ледяной или мертвой формой. Чтобы получить живую нормальную форму, мы должны ввести наш закон о наследовании. То есть пять линий АВ, ВС и с. должны постоянно уменьшаться по мере продвижения и, следовательно, постоянно приближаться к центру; примерно, как на рис. 32.

§ 13. Я боюсь вдаваться в более тонкие свойства этой конструкции, но теперь читатель не может не почувствовать их прекрасный результат либо в кластере на рис. 26, либо здесь, на рис. 33, который является более богатым и наклонным. Прекрасно видны три листа самой верхней тройчатки, закрывающиеся над почкой; и общая форма ясна, хотя нижние тройчатки кажутся глазу запутанными из-за неравномерного развития, как это почти всегда бывает в таких сложных композициях. Чем с большим количеством трудностей приходится сталкиваться, тем больше растению позволяется справляться с ними, и мы вряд ли когда-нибудь увидим, чтобы побег рододендрона делал свою великолепную спираль, как дуб делает свою простую спираль.

Вот, например, фактический порядок возрастания листьев у четырех побегов рододендрона, которые я собираю случайным образом.

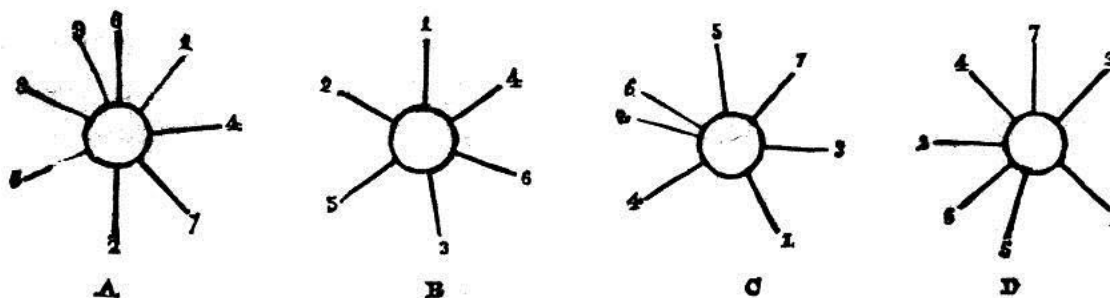


Рис. 34.

Из них А - единственный достаточно хорошо проведенный; В делает один короткий шаг, С - один шаг назад, а D - два шага назад и один, слишком короткий, вперед.

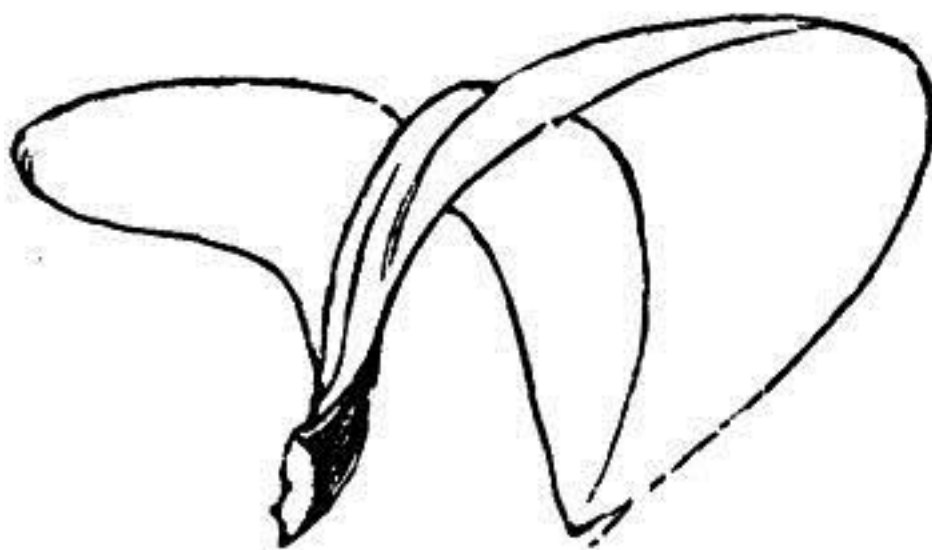


Рис. 35.

§ 14. ЗАКОН III. Закон жизнестойкости. — Если вы собирали какие-либо ветки с деревьев, которые я назвал среди четырехлистников (коробка лучше всего подходит для примера), вы, возможно,

были смущены, обнаружив, что листья, вместо того чтобы расти с четырех сторон стебля, росли практически противоположно с двух. Но если вы внимательно посмотрите на места их прикрепления, вы обнаружите, что они действительно пружинят со всех четырех сторон; и что для того, чтобы принять противоположное сплющенное положение, каждый лист закручивается на своей ножке, как на рис. 35, который представляет собой увеличенный и укороченный лист коробочки. Листья делают это для того, чтобы избежать роста вниз, где положение ветки и бутона, если бы листья регулярно оставались на своих местах, предполагало бы рост вниз. Листья всегда поднимаются снизу с каждой стороны и образуют сплюснутую группу, более или менее отчетливо выраженную в зависимости от горизонтальности ветви и смежности листвы снизу и сверху. Я не буду утруждать себя иллюстрацией этого закона, поскольку вам достаточно собрать несколько веточек для опрыскивания деревьев, чтобы увидеть его действие. Но вы должны обратить внимание на результирующие знаки на *каждом* листе; а именно, что ни один лист из тысячи не вырастает без фиксированного поворота на стебле; искривляя и варьируя всю кривизну по двум краям по всей длине, и таким образом создавая прекраснейшие условия для его формы. Сейчас мы проследим закон упругости дальше, в более широком масштабе; между тем, подводя итоги нашего исследования до сих пор, давайте вспомним, что каждый из этих законов соблюдается с разной точностью и умеренной справедливостью, в зависимости не только от силы и товарищества листьев на самом побеге, но и в зависимости от места и обстоятельств его произрастания.

§ 15. Ибо листья, как мы сразу увидим, являются питателями растения. Их собственные упорядоченные привычки чередования не должны мешать их основному занятию - поиску пищи. Там, где есть солнце и воздух, должен быть лист, независимо от того, вышел он из строя или нет. Итак, следовательно, в любой группе первое соображение, связанное с молодыми листьями, во многом похоже на то, что делают молодые пчелы: как держаться подальше друг от друга, чтобы каждая могла сразу же оставить своим соседям как можно больше пастбищ на свежем воздухе и получить относительную свободу для себя. Это было бы довольно простым делом, и дало бы другие просто сбалансированные формы, если бы каждой ветке, окруженной открытым воздухом, не о чем было думать, кроме согласования интересов между ее собственными листьями. Но у каждой ветки есть другие, с которыми можно встретиться или пересечь, разделяя с ними различные преимущества в том, что касается тени, солнца или дождя. Следовательно, каждая отдельная гроздь листьев представляет общий аспект маленькой семьи, полностью сплоченной между собой, но вынужденной добывать себе пропитание различными изменениями, уступками и нарушениями семейных правил, чтобы не посягать на привилегии других людей по соседству.

§ 16. И в расположении этих уступок чувствуется изысканная чувственность листьев. Они не растут каждый по своему вкусу, пока не столкнутся друг с другом, а затем угрюмо повернут назад; но благодаря бдительному инстинкту, находясь далеко друг от друга, они предугадывают курс своих товарищей, как корабли в море, и в каждом новом разворачивании своей окаймленной ткани руководствуются ощущением отдаленного присутствия друг друга и бдительным проникновением в листовую цель в далеком будущем. Так что каждая тень, которую один отбрасывает на другого, и каждый отблеск солнца, который каждый отражает следующему, и каждое прикосновение, которое во время шторма каждый получает от следующего, помогают или останавливают развитие их прогрессирующей формы и направляют, как будет безопаснее и лучше, изгиб каждой складки и течение каждой вены.

§ 17. И эта особенность присуща всем созданным таким образом структурам, которые всегда являются видимым результатом волеизъявления листа, встречающегося с внешней силой или судьбой, которой он никогда пассивно не подвергается. На него, как на минерал в процессе формирования, постоянно действуют великие безжалостные влияния Вселенной и угнетающие

силы мелких предметов, находящихся непосредственно рядом с ним. Жара и холод, гравитация и другие привлекательные явления, давление ветра или местные и нездоровые ограничения должны в определенной неизбежной степени влиять на всю его жизнь. Но они влияют на *жизнь*, жизнь прогресса и воли, а не просто на пассивное накопление субстанции. Это видно с первого взгляда. Минерал — предположим, агат в процессе формирования — в каждой линии не обнаруживает ничего, кроме мертвого подчинения окружающей силе. Текучая, или застывающая, ее субстанция то отталкивается, то притягивается, не сопротивляясь своему месту, и ее вялые извилины следуют за расщелинами скалы, которая их содержит, в раболепном изгибе и принудительном сцеплении, бессильно поддающемся исчислению и холодному. Но лист, полный страхов и привязанностей, сжимается и ищет, повинуюсь. Не подталкиваемый, но внушающий благоговейный страх к его удалению; не увлекаемый, но побуждаемый к его продвижению; не загнанный, как уздечкой, на новые пути роста; но убежденный и обращенный посредством нежного продолжения добровольных изменений.

§ 18. Минерал и оно, столь сильно различающиеся по отдельному существу, не меньше различаются и по способам общения. Кристаллы минералов не группируются ни последовательно, ни по симпатии; но большие и малые безрассудно борются за место и уродуют или искажают друг друга, собираясь во враждебные образования. Сбитая с толку толпа заполняет каменную впадину, сбиваясь в сверкающую, но грязную кучу, в которой почти каждый кристалл, из-за их тщетного спора, несовершенен или нечист. Кое-где один, ценой и вопреки остальным, приобретает неискривленную форму или незапятнанную прозрачность. Но порядок расположения листьев отличается мягкой и сдержанной уступчивостью. Каждый терпеливо ожидает назначенного времени, занимает уготованное ему место, выполняет требуемые предписания. Под любым гнетом внешних обстоятельств группа, тем не менее, следует закону, заложенному в ее собственном сердце; и все ее члены, будь то в болезни или здравии, в силе или изнурении, объединяются, чтобы выполнять этот первый и последний сердечный закон; получая и, по-видимому, желая для себя и друг для друга только жизни, которую они могут передавать, и красоты, которую они могут отражать.

1 Я полагаю, что самый нижний из двух отделов листа представляет собой растительную ткань, возвращающуюся с конца. См. "*Введение в ботанику*" Линдли (1848), том i, стр. 253.

2 Дополнительные заметки по этому вопросу см. в моих *элементах рисования*, стр. 286.



ГЛАВА V.

АСПЕКТЫ ЛИСТЬЕВ.

§ 1. Прежде чем продолжить наше исследование древовидной структуры, мы немного отдохнем и, возможно, продвинем нашу работу вперед, чтобы использовать то, что мы уже знаем.

В целом из того, что мы видели, следует, что любая группа из четырех или пяти листьев, предстающая глазу в своем естественном положении, состоит из ряда форм, соединенных

изысканной и сложной симметрией, и что эти формы будут не только различны сами по себе, но и каждая из них будет видна в различном ракурсе.

О легкости составления группы можно судить путем сравнения. Предположим, что пять или шесть лодок, очень красиво построенных, с острым носом, отталкиваются все от одной точки, и первая ложится по ветру, а остальные три или четыре отваливают от нее последовательно на равное количество точек,¹ вследствие чего каждая из них имеет различный наклон палубы от форштевня паруса. Предположим также, что носы этих лодок были прозрачными, так что вы могли видеть нижние стороны их палуб так же хорошо, как и верхние; — и что от вас требовалось нарисовать все их пять палуб, нижнюю или верхнюю сторону, как показывает их изгиб, в истинно укороченной перспективе, указав точное расстояние, которого каждая лодка достигла в данный момент от центральной точки, с которой они стартовали.

Если ты сможешь это сделать, ты сможешь нарисовать лист розы. Не иначе.

§ 2. Когда несколько лет назад прерафаэлиты начали возвращать наших бродячих художников на вечные пути всего великого Искусства и показали, что все, что люди рисуют, должно быть нарисовано точно и осознанно; не наугад и не по догадке (листья деревьев среди прочего): поскольку невежественная гордость, с одной стороны, отвергала их учение, невежественная надежда ухватила за него с другой. “Что?” - говорили себе многие немощные молодые студенты. “Значит, живопись - это не наука, не высочайшее мастерство, не изобретательный ум. Мне нужно только пойти и нарисовать листья деревьев по мере их роста, и я сразу же создам прекрасные пейзажи”.

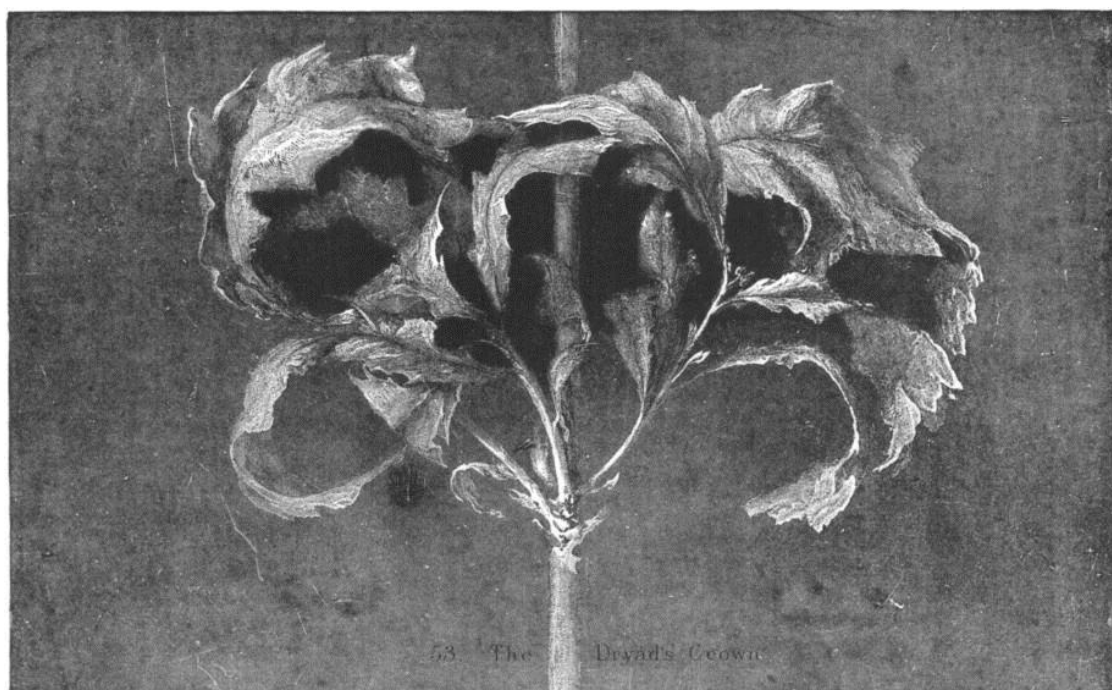
Увы! мой невинный юный друг. “Рисуй листья по мере их роста!” Если вы сможете раскрасить *один* лист, вы сможете раскрасить весь мир. Эти законы прерафаэлитов, которые вы считаете такими легковесными, сурово накладывают отпечаток на силу Апеллеса и Зевксиса; доставляют Тициану серьезные хлопоты; пока не смягчены, и не смягчим навсегда. Нарисуйте лист в самом деле! Вышеназванный Тициан сделал это; более того, Корреджо и Джорджоне: и Леонардо, очень близко, очень старался. Гольбейн, три или четыре раза, в драгоценных изделиях высочайшей работы. Возможно, Рафаэль в одной или двух коронах Музы или Сивиллы. Если кто-то еще, в более поздние времена, нам придется задуматься.

§ 3. По крайней мере, до недавнего времени восприятие органической формы листа было абсолютно у всех художников пропорционально их способности рисовать человеческую фигуру. Все великие итальянские дизайнеры рисовали листья очень хорошо, хотя никто из них не рисовал их с такой любовью, как Корреджо. Рубенс рисовал их грубо и энергично, точно так же, как он рисовал конечности. У низших голландских художников рисование листьев вырождается пропорционально уменьшению силы рисунка. Кайп, Вуверманс и Пол Поттер рисуют листву лучше, чем Хоббима или Рейсдаль.

§ 4. Подобным же образом сила обращения с растительностью в скульптуре абсолютно соизмерима с благородством замысла фигуры. Количество, богатство или обманчивая отделка могут быть больше в третьесортной работе; но в истинном понимании и силе расположения лист и человеческая фигура всегда демонстрируют параллельное мастерство. Лепнина из листьев Лоренцо Гиберти не имеет себе равных, как и его барельефы, а строгая листва Шартрского собора столь же величественна, как и его статуи королей.

§ 5. Величайшие рисовальщики рисуют листья, как и все остальное, в натуральную величину в ближайшей части рисунка. Они не могут быть правильно нарисованы ни на каких других условиях. Невозможно уменьшить группу, обработанную таким образом, без потери значительной части ее характера; и что еще более болезненно, невозможно изобразить с помощью гравюры обращение

любого хорошего мастера. Я намеревался вставить в это место гравюру с изображением грозди дубовых листьев над картиной Корреджо "Антиопа" в Лувре, но она слишком красива; и если я вообще смогу ее выгравировать, она должна быть отдельно и своего размера. Поэтому вместо этого я рисую грубо группу дубовых листьев на молодом побеге, слегка скрученных осенними заморозками: Фото 53. Я не смог бы нарисовать их достаточно точно, если бы рисовал весной. Они опустятся и потеряют своих родственников. Нарисованные таким грубым образом и теряющие часть своего изящества из-за увядания, они, тем не менее, сохранили достаточно, чтобы показать, насколько благородна форма листа; и, как мне кажется, доказать, что голландские рисовальщики не до конца передают это. Например, рис. 3, фото 54, представляет собой факсимиле кусочка ближайшей дубовой листвы из сцены Хоббимы с водяной мельницей, № 131, в галерее Далвича. Сравнение с реальными формами дубовых листьев на фото 53, я надеюсь, по крайней мере, поможет моим читателям понять, если они захотят, почему, никогда не переставая ценить голландских художников за их подлость или мелочность, я все же с благоговением и надеждой воспринял живопись прерафаэлитов на листьях.



53. Корона Дриады.



54. Голландская листва.

§ 6. Ни одно слово не использовалось более пагубно, чем уродливое “придираться”. Я был бы рад, если бы его полностью изгнали из употребления и записей. Единственный существенный вопрос о рисовании заключается в том, правильно оно или неправильно; то, что оно маленькое или большое, быстрое или медленное, зависит только от удобства. Но насколько это слово вообще может быть законно использовано, оно особенно относится к такому исполнению, как в “Хоббиме”, — исполнению, которое заменяет, в любом масштабе, механический трюк или привычку руки к истинному рисованию известных или задуманных форм. Пока работа ведется продуманно, нет никаких придирок. На мелкой греческой монете мускулы человеческого тела изображены так же величественно, как и на колоссальной статуе; а изящная виньетка Тернера покажет отдельные штрихи, часто более протяженные по замыслу и более сильные по результату, чем на его самых больших картинах маслом. На виньетке с изображением Джиневры на странице 90 книги Роджера “Италия” указательный палец, касающийся губы, нарисован полностью и правильно, согнутый в двух суставах, длиной в тридцатую долю дюйма, а вся рука - в пределах одного из тех “придирчивых” штрихов Хоббимы. Но если бы эту работу увеличить, то по толстым черным линиям было бы видно сильное и простое выражение руки.

§ 7. Следовательно, придирчивость, по существу, означает неорганизованную и механическую работу, выполняемую в масштабах, которые могут ввести в заблуждение вульгарного или невежественного человека — заставив его поверить в ее истинность: определение, применимое ко всей листописи голландских пейзажистов в отдаленном смысле, и по большей части также к их ближайшим сюжетам. Кайп и Вуверманс, как уже говорилось, и другие, пропорционально их власти над фигурой, лучше рисовали листья на переднем плане, но никогда не получалось полностью; потому что, хотя Кайп часто тщательно рисует отдельный лист (особенно заросшую сорняками наземную растительность, с большой правдивостью), он никогда не чувствовал связи листьев, а беспорядочно разбрасывал их по веткам. Рис. 1 на пластине 54 является почти *факсимиле* части ветви с левой стороны на рисунке нашей Национальной галереи. Весь недостаток изящества и организованности в нем должен ощущаться с первого взгляда, после той работы, через которую мы прошли. Средние условия росписи листьев среди голландцев лучше представлены на рис. 2, фото 54, которое представляет собой фрагмент листвы из Кейпа в галерее Далвича, № 163. Он просто нанесен механической игрой кисти хорошо натренированной рукой, неравномерно и приятно оттеняющей цвет, но с не большим чувством или знанием листвы, чем у красильщика бумаги при нанесении рисунка. Слева виден кусочек стебля; с таким же успехом он мог бы быть и с другой стороны, если учесть, что листья имеют к нему какое-то отношение. По мере того как листва уходит вдаль, голландские художники просто уменьшают свой *масштаб* прикосновений. Сам оттенок остается тем же, но его эффект более фальшивый; поскольку, хотя отдельные пятна на рис. 2 неверно отражают форму листьев, они могут неточно отражать количество листьев на этом распылителе. Но на расстоянии, когда вместо одной веточки мы видим тысячи, ни человеческий труд, ни возможное уменьшение осязаемости не могут передать их дымку листвы, и голландская работа становится вдвойне низменной из-за ложной формы и утраченной бесконечности.

§ 8. Отсюда то, что я сказал в нашем первом запросе о листве: “Единственный пыльный мазок кисти Тернера более верно выражает бесконечность листвы, чем придирки Хоббимы могли бы передать его полотно, если бы он работал над ним до судного дня”. И это подводит меня к главной трудности, с которой я столкнулся при подготовке этого раздела. Эта бесконечность исполнения Тернера присуща не только его удаленным работам, но в должной степени и ближайшим участкам его деревьев. Как я показал в главе о тайне, он усовершенствовал систему искусства, применимую к пейзажу, введя эту бесконечность. По другим качествам он часто равен,

в чем-то уступает великим предшественникам; но в этой тайне он одинок. Он не мог нарисовать пучок листьев лучше, чем Тициан; но он мог изобразить ветку, а тем более отдаленную массу листвы. Ни один человек никогда прежде не рисовал отдаленное дерево правильно или ветку с полной листвой правильно. Все отдаленные ветви Тициана представляют собой тяжелые хлопья, как будто покрытые морскими водорослями, в то время как у Веронезе и Рафаэля они условны и представляют собой изысканно орнаментированные композиции из маленьких совершенных листьев. Посмотрите на фон Парнаса на тарелке Вольпато. Однако он очень красив.



55. Кстати,побоку.

§ 9. Но это своеобразное исполнение Тернера совершенно не поддается копированию; меньше всего его можно скопировать в гравюре. Это одновременно настолько ловкая и остро уловленная игра рук, применяемая с сосредоточенным вниманием к каждому движению, что никакая тщательность при факсимиле не передаст ее. Задержка с завершением этой работы была частично вызвана неудачей неоднократных попыток выразить это исполнение. Теперь я вижу свой путь к какому-то частичному результату; но должен закончить с надписью и уделить ей безраздельную заботу, прежде чем я попытаюсь изготовить дорогостоящие таблички. Между тем, небольшое скопление листвы напротив, в зарослях, растущих по берегу, с правой стороны рисунка Ричмонда, смотрящего вверх по реке, в серии "Йоркшир", даст читателю некоторое представление о смешанной определенности и таинственности работы Тернера, в противоположность механизму голландцев, с одной стороны, и традиционной строгости итальянцев, с другой. Ее следует сравнить с опубликованной гравюрой из серии "Йоркшир", поскольку в каждой части картины потребовалось бы такое же увеличение, как в количестве, так и в утонченности, прежде чем можно было бы дать какое-либо истинное представление о богатстве рисунков Тернера. Фрагмент далекой листвы я могу привести и дальше; но, чтобы правильно судить о любом примере, мы должны знать один или два момента в строении ветвей, что требует еще некоторого утомительного терпения в исследовании, которого я вынужден просить читателя даровать мне еще через две главы.

1 Я не знаю, правильно ли это выражено, но смысл будет понят.



ГЛАВА VI.

ВЕТКА.

§ 1. До сих пор мы говорили о каждом побеге либо как о прямом, либо только искривленном из-за его спиральной тенденции; но ни один побег любой длины, за исключением побегов молодого растения, никогда не может быть прямым; ибо, поскольку семейство листьев, которые он несет, единодушно вынуждены выбирать некоторое заданное направление в поисках пищи или света, стебель неизбежно подчиняется тому же импульсу и изгибается так, чтобы поддерживать их в принятом положении с наибольшей легкостью для себя и комфортом для них.

При этом ему приходится подчиняться или бороться с двумя основными факторами: первое - прямое действие листьев, которые тянут его тем или иным образом, поскольку они сами стремятся к определенным ситуациям; второе - давление их абсолютного веса после того, как они заняли свои места, в определенной степени давя на каждую ветку; рычаг увеличивается по мере вытягивания листа. К этим основным силам часто можно добавить силу какого-нибудь преобладающего ветра, который в большинстве дней в году на несколько часов отклоняет ветку, листья и все остальное от своего нормального положения. Благодаря этим трем силам отросток почти наверняка будет изогнут по крайней мере в двух направлениях;¹ то есть не просто так, как изогнут край бокала для вина (так что при горизонтальном взгляде на него круг превращается в прямую линию), но так, как изогнут край губы или брови, частично вверх, частично вперед, так что ни в какой возможной перспективе его нельзя увидеть как прямую линию. Точно так же

отсутствие перспективы обычно приводит к тому, что побег свободно растущего дерева выглядит прямой линией.

§ 2. Очевидно, что чем больше листьев должно быть на стебле, тем больше силы ему требуется. Следовательно, может показаться вполне разумным, что каждый лист по мере роста должен платить небольшую пошлину стеблю за свое питание; так что можно не опасаться, что какое-либо количество листьев окажется слишком тяжелым для их обладателя. Что, соответственно, как раз и делают листья. Каждый, с момента своего полного совершеннолетия, платит установленный налог на черенок; иными словами, собирает для него определенное количество древесины или материалов для нее и отправляет эту древесину или то, что в конечном итоге станет древесиной, *вниз* по черенку, чтобы увеличить его толщину.

§ 3. “Вниз по стеблю?” - да, и гораздо дальше. Ибо, как листья, если бы они не способствовали таким образом своей собственной поддержке, вскоре стали бы слишком тяжелыми для опрыскивания, так и если бы опрыскивание с его семейством листьев ничего не способствовало толщине ветви, семейства листьев вскоре сломали бы свои поддерживающие ветви. И точно так же, если бы ветви ничего не давали стеблю, стебель вскоре упал бы под свои ветви. Следовательно, силой, о которой, я полагаю, не существует достаточного описания,² подобно тому, как каждый лист увеличивает толщину побега, так каждый побег увеличивает ветку, а каждая ветка - стебель, и это с таким совершенным порядком и регулярностью выполнения своих обязанностей, что от каждого листа во всей бесчисленной толпе на вершине дерева одно тонкое волокно или, по крайней мере, толщина волокна древесины спускается через побег, через ветку и через стебель; и, прибавив таким образом, в должной пропорции, силу дерева, трудится еще дальше и мучительнее. чтобы обеспечить его безопасность; и, продвигаясь вперед, к корню, он ничего не теряет из своей могучей энергии, пока, пробиваясь сквозь тьму, не закрепится в расщелине скалы или в глубине земли, такой же протяженный, как размах его зеленого гребня в свободном воздухе.

§ 4. Таков, по крайней мере, механический аспект дерева. Работа по его возведению, рассматриваемая как башня-ответвление, частично поддерживаемая контрфорсами, частично скрепленная тросами, таким образом, разделяется каждой створкой. Но, рассматривая его как живое тело, нуждающееся в питании, вероятно, было бы неточной аналогией говорить о том, что листья облагаются налогом для увеличения ствола. Строго говоря, ствол увеличивается, поддерживая их. Ибо каждый лист, как бы далеко он ни был удален от земли, нуждается в питании, получаемом из земли, а также в том, что он находит в воздухе; и он просто направляет свой корень вниз по стволу дерева, пока не достигнет земли и не получит необходимые минеральные элементы. Поэтому некоторые ботаники называют ствол “пучком корней”, но я думаю, что это неточно. Это скорее проводник к корням.³ Корень, собственно так называемый, представляет собой волокно, губчатое или абсорбирующее на конце, которое выделяет определенные элементы из земли. По этому определению, стебель - это не более чем пучок корней, чем пучок листьев, а канал связи между корнями и листьями. Он не может получать питание. Он несет только питание, являясь, по сути, группой каналов для транспортировки товарных товаров, к каждому из которых прикреплен электрический телеграф, передающий сообщения от листа к корню и от корня к листу вверх и вниз по дереву. Но какой бы точки зрения мы ни придерживались на действующие причины, внешний и видимый факт заключается просто в том, что каждый лист действительно посылает вниз от своего стебля тонкую нить древесного вещества по бокам побега, на котором он растет; и что увеличение толщины стебля, пропорциональное развитию листьев, соответствует увеличению толщины корней, пропорциональному развитию их наружных волокон. Насколько обмен элементами происходит между корнем и листом, не входит в нашу задачу здесь исследовать; общая и расширительная

идея такова, что все дерево частично питается землей, частично воздухом; — укрепляется и поддерживается одним, возбуждается и воспитывается другим; — все это, что является лучшим по содержанию, жизни и красоте, черпается больше из небесной росы, чем из тучности земли. Результаты такого питания ветки листьями во внешнем аспекте являются объектом нашего непосредственного исследования.

§ 5. До сих пор мы рассматривали побег как восходящий орган, через определенные промежутки времени выбрасывающий почки. Это действительно так; но часть этого, которая поднимается, не видна снаружи. Оглянитесь назад на Фото 51. Вы заметите, что каждый побег изрыт бороздами, и что гребни между бороздами поднимаются слегка спиралевидными линиями, заканчивающимися в рукавчиках под почками, на которых появились прошлогодние листья. Эти гребни, которые так отчетливо очерчивают побег, находятся не на его восходящей части. Это вклад каждого последующего листа, выбрасываемого по мере его подъема. Каждый лист спускался тонким шнурком, покрывая и цепляясь за нижний побег и увеличивая его толщину. Каждый, в соответствии со своим размером и силой, сплел свой маленький кусочек троса, как паук свою нить, и спустил его вниз по стене подпрыгивающей башни с помощью чудесного волшебства — непреодолимого! Падение гранитной пирамиды с Альпа, возможно, можно остановить; нисходящую силу этой серебряной нити остановить невозможно. Если понадобится, он скорее расколется сами камни у своих корней, чем потерпит неудачу в своей работе.

Так много листьев, так много серебряных шнуров. Посчитайте, ведь всего на толщину одного шнура под каждым листом, опущенным в пятикратном порядке круг за кругом, побег увеличивается в толщине до самого корня: шпиль, устремленный вниз с небес.

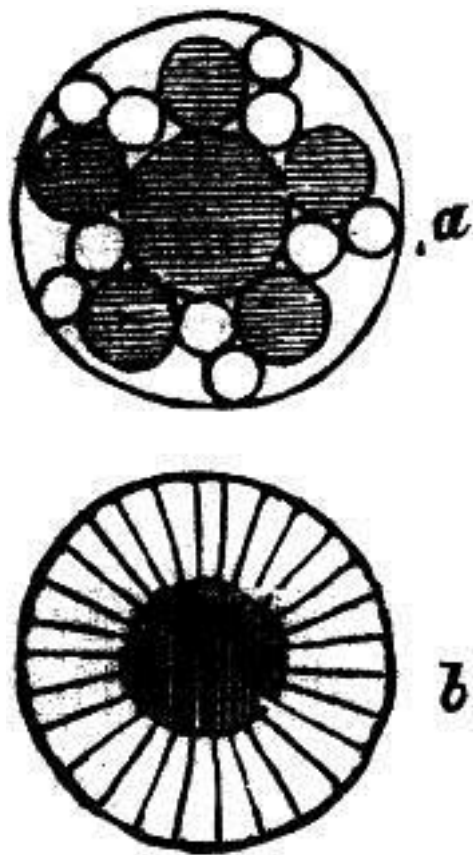


Рис. 36.

И теперь мы видим, почему листьям не нравится находиться друг над другом. Каждый ищет свободное место, где он мог бы свободно опустить веревку. Отворачивание стебля в сторону,

чтобы не задеть находящиеся под ним почки, является одной из основных причин искривления спирали по мере увеличения побега. Потребовалась вся тщательность, которую я мог уделить рисунку, и все мастерство мистера Армитиджа в гравировании рисунка 51, чтобы передать, хотя и нарисовав их почти в натуральную величину, основные изгибы даже этого наименее изящного из деревьев.

§ 6. В соответствии с установленной таким образом структурой, тело побега в любой точке может рассматриваться как образованное центральным стержнем, представленным заштрихованным внутренним кругом, *а*, рис. 36, окруженным таким количеством стержней нисходящей наружной древесины, сколько листьев имеется над точкой, где сделан срез. От первых пяти верхних листьев отходят первые темные стержни; а от следующих верхних отходят те, что между ними, которые, будучи из более молодых листьев, менее подвержены образованию промежутков; затем третья группа отводится вниз сбоку, и с первого взгляда будет видно, как образуется спираль. Если бы я проследил силы этого спирального наложения, это привело бы нас к слишком тонким деталям. Я должен довольствоваться тем, что позволю читателю самому ознакомиться с этой частью предмета, если это его позабавит и приведет к более важным вопросам.

§ 7. В широком смысле и практически мы можем рассматривать все скопление древесного материала на рис. 36 как один круг волокнистого вещества, сформированный вокруг небольшого центрального стержня. Реальный внешний вид большинства деревьев примерно такой, как на *б*, рис. 36, при этом излучающая структура становится более отчетливой пропорционально величине и компактности древесины.⁴

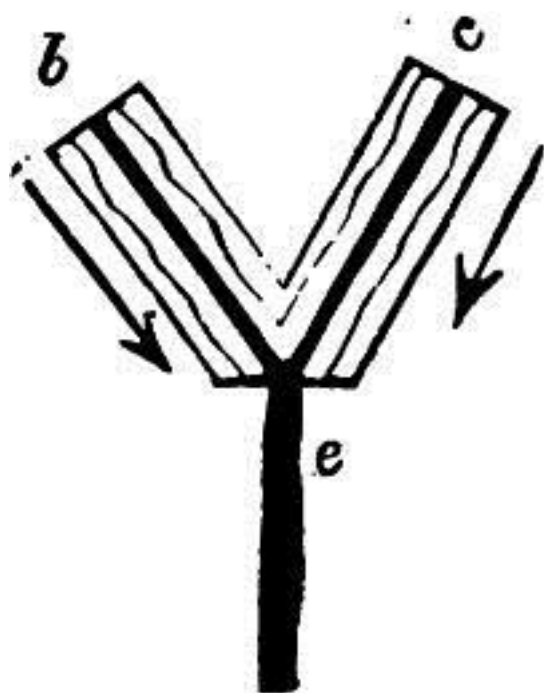


Рис. 37.

Теперь следующий вопрос заключается в том, как это нисходящее внешнее покрытие древесины будет вести себя, когда дело дойдет до разветвления побегов. Чтобы упростить рассмотрение этого, давайте предположим, что исходный или растущий побег (сечение которого представляет собой заштрихованный внутренний круг на рис. 36) имел форму буквы *Y* и был не толще прочной железной проволоки, как на рис. 37. По плечам этой буквы *Y* у нас есть два волокнистых ручейка, бегущих в направлении, указанном стрелками. Если глубина или толщина этих потоков такие, как в точках *b* и *c*, то какой будет их толщина, когда они объединятся в точке *e*? Очевидно, количество

древесины, окружающей вертикальный провод в точке *e*, должно быть в два раза больше, чем количество древесины, окружающей провода *b* и *c*.

§ 8. Читатель, возможно, будет настолько любезен, что поверит мне на слово (если он недостаточно разбирается в геометрии, чтобы убедиться), что большой круг на рис. 38 имеет площадь в два раза большую, чем любой из двух меньших кругов. Расположив эти окружности так, чтобы они служили нам ориентиром, и предположив, что ствол ограничен прямыми линиями, мы получим контур развилки, показанный на рис. 38. Как же тогда две меньшие окружности превращаются в одну большую? Сечение стебля в точке *a* представляет собой окружность; а в точке *b* - окружность; и в точке *c* - окружность. Но что это такое в *e*? Очевидно, что если бы два круга просто постепенно соединялись, не меняя формы, с помощью серии фигур, таких как те, что вверху рис. 39, количество древесины вместо того, чтобы оставаться неизменным, уменьшилось бы от содержимого двух кругов до содержимого одного. Таким образом, за каждую потерю, которую несут круги на этом стыке, равное количество древесины должно быть каким-то образом отодвинуто в сторону. Таким образом, чтобы круги могли врезаться друг в друга, как показано на *b* на рис. 39, между ними должно быть потеряно столько древесины, сколько затененного пространства. Следовательно, половина этого пространства должна быть увеличена или, скорее, вытеснена с каждой стороны, и сечение соединяющей ветви станет примерно таким, как на *c*, рис. 39; древесина будет больше сжиматься, охватывая ствол по мере смыкания кругов, пока все не сольется в один большой круг.

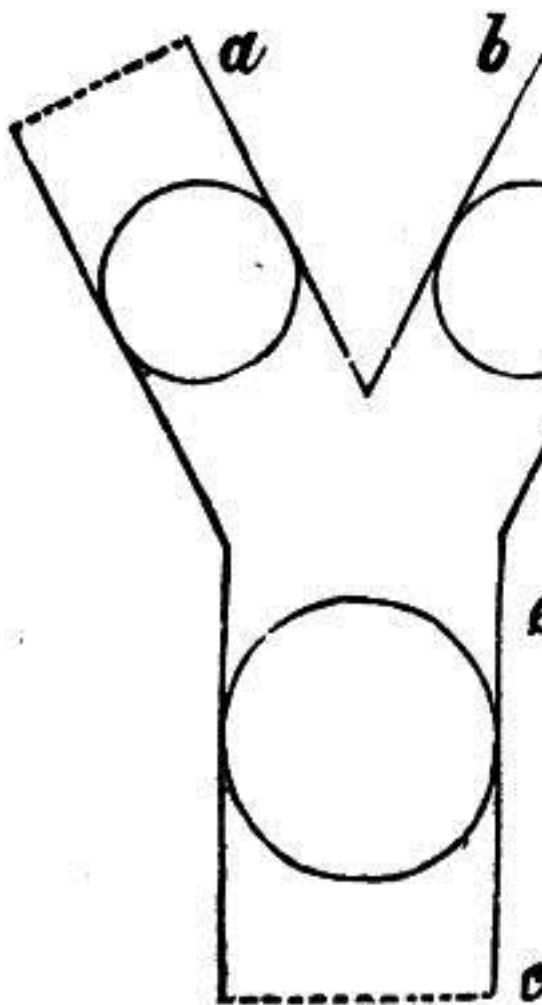


Рис. 38.

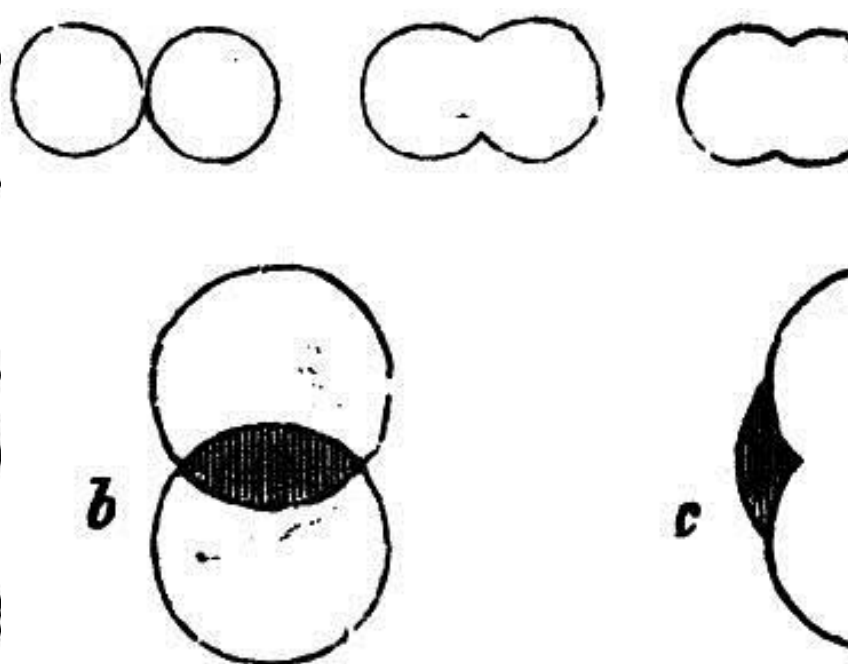


Рис. 39.

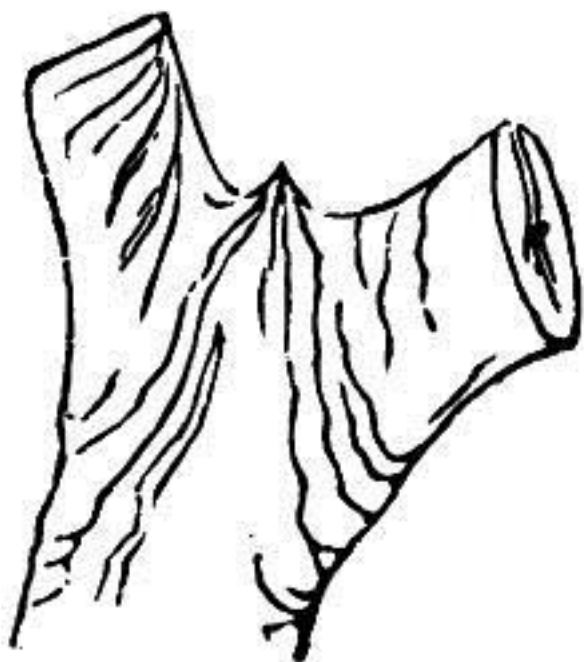


Рис. 40.

§ 9. Боюсь, у читателя не хватило бы терпения выслушать меня, если бы я попросил его рассмотреть в продольном разрезе линии нисходящих лесных потоков, когда они впадают в разросшуюся единственную реку. Конечно, это именно то, что произошло бы, если бы два сильных потока, заполняющих каждый цилиндрическую трубу, сливались в один цилиндр большего размера, с центральным стержнем, проходящим по каждой трубе. Но по мере увеличения этого центрального стержня и, в то же время, подачи потока сверху, когда каждый добавленный лист вносит свой небольшой вклад в течение, древесные завихрения вокруг развилки становятся чрезвычайно любопытными; из всего этого читатель может сразу заметить, собрав ветку любого дерева (*laburnum*, я думаю, показывает это лучше, чем большинство), что два встречных потока сначала немного изгибаются, затем поднимаются низкой волной в углублении развилки и перетекают сбоку, прокладывая свой путь, чтобы рассеяться вокруг ствола, как будто это происходит из-за ракитника. на рис. 40, Если смотреть сбоку, сук выпирает ниже развилки, довольно странно и неуклюже, особенно если в одном месте сходятся более двух ветвей, растущих в одной плоскости, чтобы показать внезапное увеличение профиля. Если читатель заинтересуется этим предметом, он обнаружит удивительно сложное и чудесное расположение ручьев, когда меньшие ветви встречаются с более крупными (один пример приведен на листе 3, Т. III., где течение более мелкой ветви, устремляясь вверх, прокладывает себе путь в более сильные русла ствола). Но я, конечно, не могу здесь вдаваться в такие подробности.

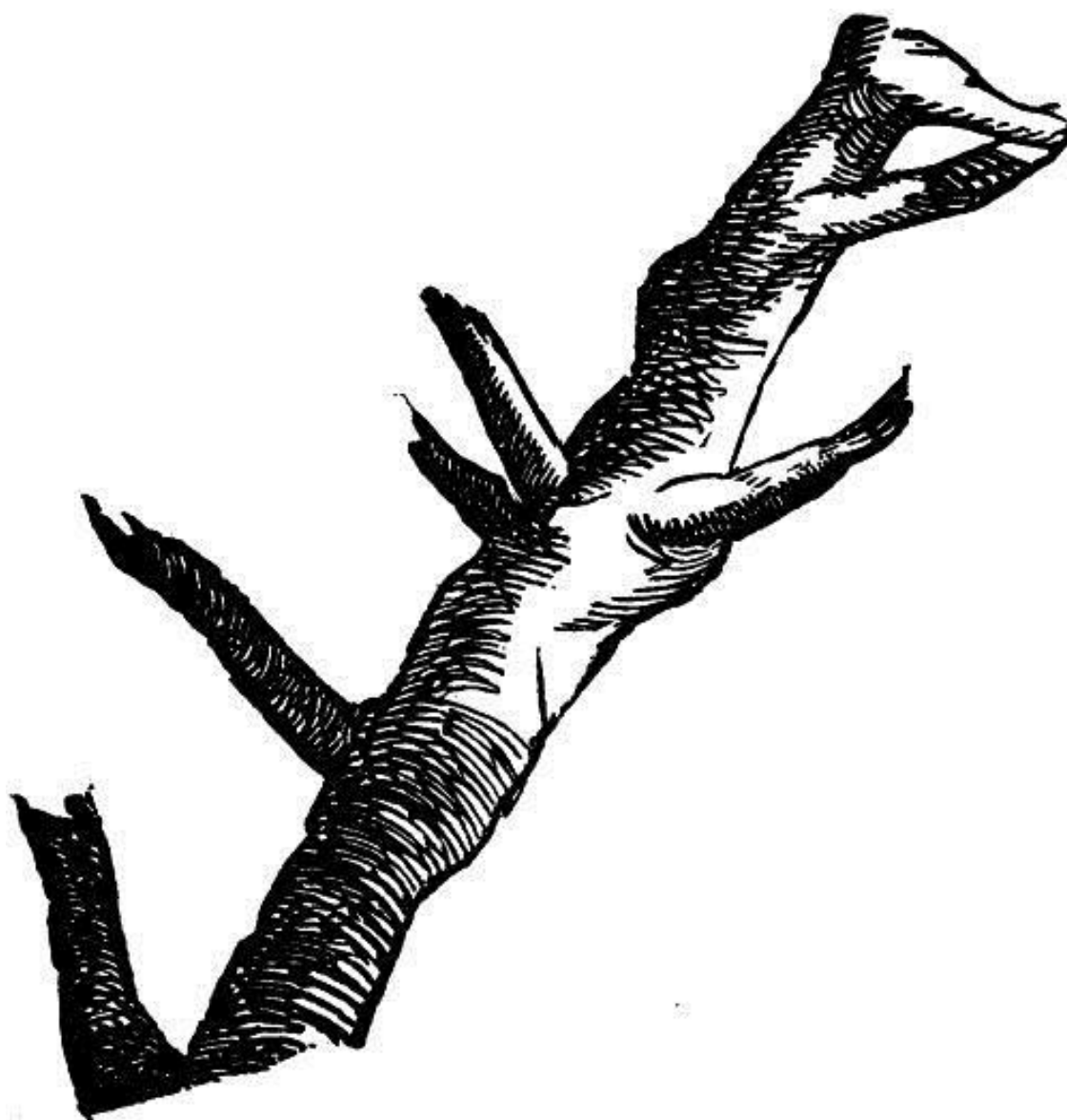


Рис. 41.

§ 10. Маленькое кольцевидное скопление, выделяющееся из древесины более крупного ствола у основания мелких сучьев, можно увидеть с первого взгляда на любом дереве и не нуждается в иллюстрации; но я привожу рисунок Сальватора, рис. 41 (с его собственной гравюры, *Democritus omnium Derisor*), который интересен, потому что на нем видно вздутие у основания вставки, которое, однако, поскольку глаз Сальватора недостаточно остер, чтобы уловить закон спуска волокон, он, с своей обычной любовью к уродству, закрепляет на этом вздутом характере, и преувеличивает это до видимости болезни. Тот же самый раздутый вид можно увидеть в примере, уже приведенном на другом офорте, том III, лист 4, рис. 8.

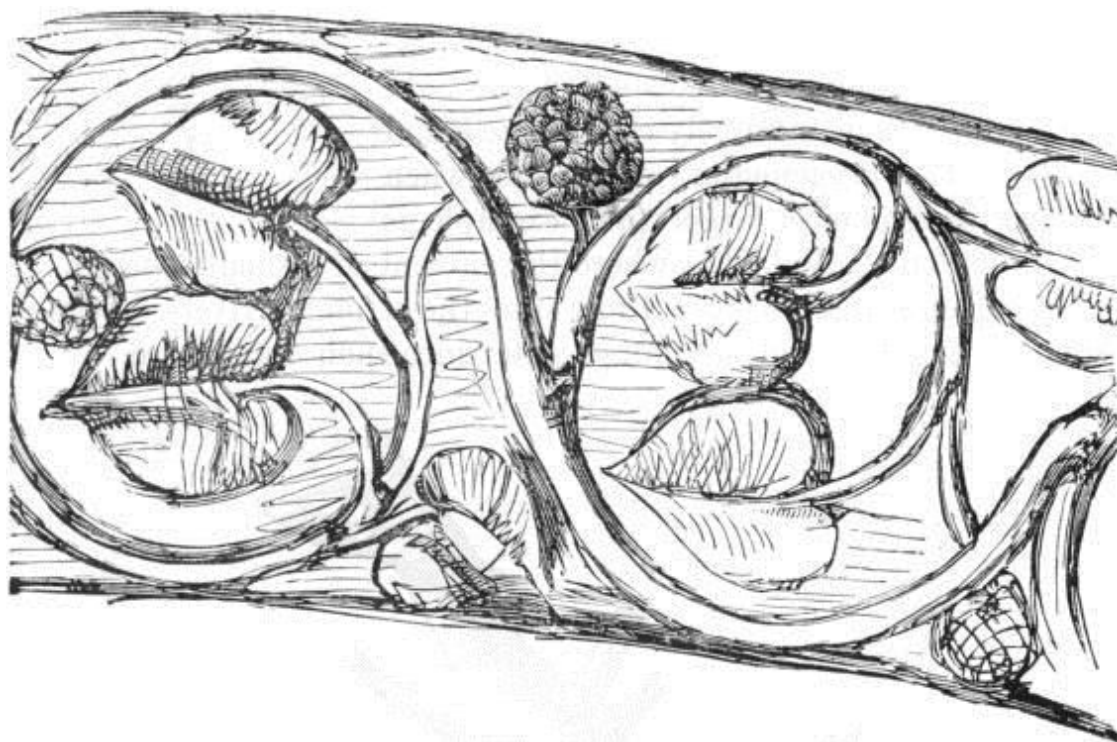


Рис. 42.

§ 11. Я больше не привожу примеров из Клода. У нас их уже было достаточно в таблице 4, том III., который читателю следует внимательно изучить. Если затем он посмотрит вперед на рис. 61, то увидит, как Тернер вставляет ветви и с каким уверенным и странным инстинктом верности отмечает морщинистое расширение и извилистые завихрения лесных рек там, где они встречаются.

И всегда помните, что величие и правота Тернера по всем этим пунктам последовательно не зависят ни от каких научных знаний. Он был в полном неведении обо всех законах, которые мы разрабатывали. Он просто привык смотреть беспристрастно, напряженно и бесстрашно.



Рис. 43.

§ 12. Возможно, было бы интересно сравнить с грубыми ошибками Клода и Сальватора небольшое произведение раннего искусства, созданное людьми, которые могли видеть и чувствовать. Свиток, рис. 42, является частью того, что окружает арку в Сан-Дзено в Вероне, над колонной, выгравированной на *камнях Венеции*, Фото 17, том I. Следовательно, это работа двенадцатого или самого раннего тринадцатого века. Однако листва уже полна весны и жизни; и в той части стебля, реальные размеры которой я привел на рис. 43, читатель, возможно, будет удивлен, увидев на стыках законы растительности, ускользнувшие от взора всех дегенеративных пейзажистов Италии, выраженные одним из ее простых архитекторов шестьсот лет назад.

Я думаю, теперь мы знаем достаточно о внутренних условиях, которые регулируют древовидную структуру, чтобы позволить нам, наконец, исследовать великие законы аспекта ветвей и стволов. Но они очень красивы, и мы посвятим им отдельную главу.

1 Смотрите примечание к рис. 11 на стр. 17, на котором показаны эти два направления в побеге лайма.

2 Я нахожу, что назначение и природа камбия, причины действия сока и реальный способ образования почек - все это все еще изучается ботаниками. Я не теряю времени на изложение сомнений или вероятностей, которые существуют по этим вопросам. Для нас механический факт увеличения толщины за счет действия каждого листа - это все, что требует внимания. Читатель, желающий получить информацию настолько точную, насколько допускает современное состояние науки, может обратиться к "*Введению в ботанику*" Линдли и интересной небольшой книге доктора Александра Харви о *деревьях и их природе* (Nisbet & Co., 1856), которой я очень обязан.

3 В истинном смысле "посредник" (μεσίτης).

4 Постепенное развитие этой излучающей структуры, которая является органической и необходимой, состоящей из того, что ботаники называют медуллярными лучами, до сих пор остается для меня великой загадкой и чудом.



ГЛАВА VII.

СТЕБЕЛЬ.

§ 1. Мы должны довольствоваться тем, что в этом сложнейшем предмете продвигаемся очень медленно: и нашим самым простым, если не единственным способом, будет сначала изучить условия, при которых образуются сучья, предположив, что все они разделяются в одной плоскости, как разделяется ваша рука, когда вы кладете ее ладью на стол, разведя пальцы как можно шире. И тогда мы выведем законы ветвления, которые следуют из реальной структуры ветвей, которые действительно разделяются, но не в одной плоскости, а подобно тому, как разделяются ваши пальцы, если вы держите ими большой круглый шар.

Я надеюсь, к настоящему времени читатель имеет ясное представление об основном принципе роста деревьев, а именно о том, что увеличение происходит путем сложения, или наложения, а не

расширения. Ветка не вытягивается сама, как пиявка вытягивает свое тело. Но она получает дополнения на своих концах и пропорциональные прибавки к своей толщине. Ибо, хотя собственно живой побег, или точка роста, любого года, постепенно удлиняется, пока не достигнет своей конечной почки, после образования этой почки его длина фиксируется. Отныне это один стык дерева, подобный стыку колонны, на который могут быть нанесены другие стыки мрамора, чтобы удлинить колонну, но который сам по себе не будет растягиваться. Таким образом, дерево действительно назируется, или строится, как дом.

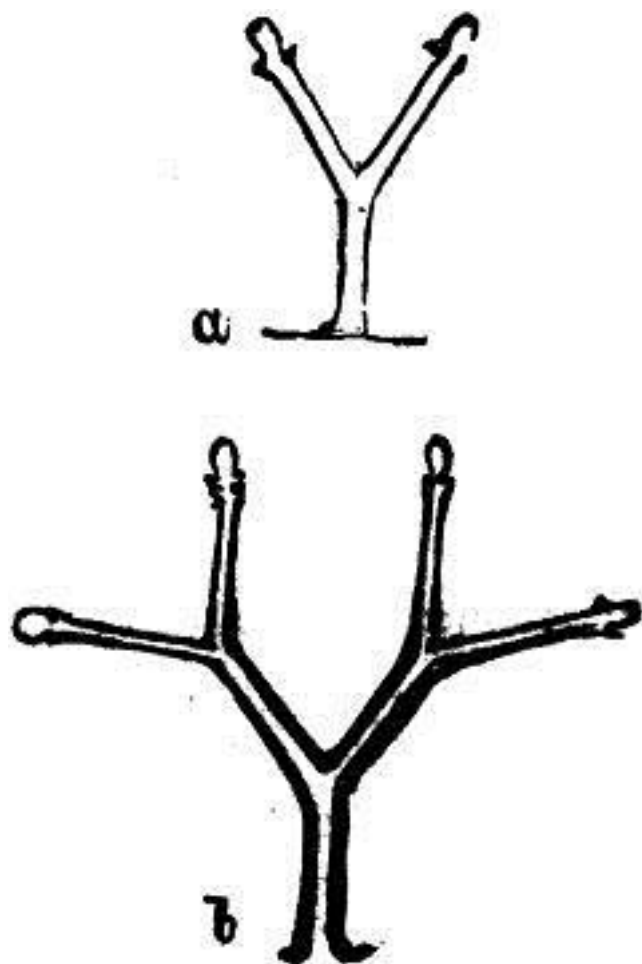


Рис. 44.

§ 2. Я не уверен, с какой абсолютной строгостью соблюдается этот закон или какое незначительное удлинение вещества можно проследить при тщательном измерении среди нижестоящих ветвей. Для практических целей мы можем предположить, что закон является окончательным, и что если мы представим состояние растения или оконечности ветви в любой данный год в виде простейшего из возможных типов, рис. 44, а, состоящего из двух побегов с верхушечными почками, прорастающих из одного стебля, его рост в следующем году может быть выражен типом, рис. 44, б, в котором исходные стебли не изменяются и не увеличиваются, верхушечные почки образовали каждый новый этаж растения или повторение первоначальной формы; и, чтобы поддержать это новое здание, отправили в него побеги с верхушечными почками. опустите корни до самой земли, чтобы охватить и утолстить нижний стебель.

Но если это так, то каким образом первоначальный ствол, который никогда не удлиняется, вообще становится высоким стволом дерева? Только что описанная конструкция очень удовлетворительно позволяет сделать его толстым, но не высоким. Если ветвление происходит таким образом, дерево обязательно должно превратиться в круглый плотный шар из коротких

палочек, прикрепленный к земле очень толстым, почти невидимым стеблем, похожим на воздушный шарик.

Ибо, если мы возьмем приведенную выше форму в уменьшенном масштабе, просто чтобы посмотреть, что из этого получится, и продвинем ее разветвление на три шага дальше, мы получим последовательные условия на рис. 45, из которых последнее уже приближается к земле.

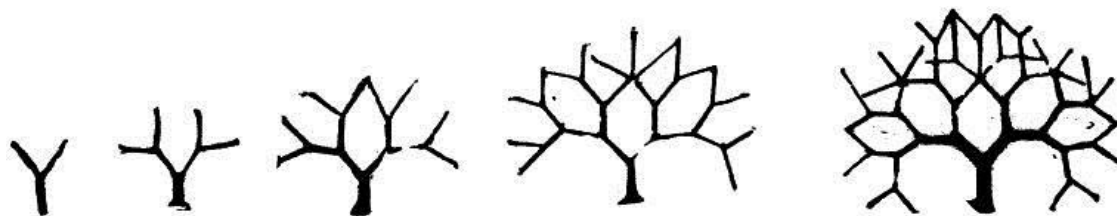


Рис. 45.

“Но эти формы действительно чем-то похожи на деревья!” Да, если бы они были в большом масштабе. Но каждый из маленьких побегов всего шесть-семь дюймов в длину; вся гроздь была бы всего трех-четырех футов в высоту и уже касалась земли своим концом. Он увеличился бы, если бы продолжал расти, но никогда не поднялся бы с земли.

§ 3. Это интересный вопрос: еще один, который, боюсь, мы должны решить, поскольку пока его можно решить, без особой помощи. Возможно, нет ничего более любопытного в истории человеческого разума, чем то, каким образом ботаническая наука оказалась под гнетом номенклатуры. Вот, пожалуй, первый вопрос, который придет в голову умному ребенку задать о дереве: “Мама, как у него образуется ствол?” и вы можете открывать один ботанический труд за другим, и притом хорошие, и написанные разумными людьми, — вы не найдете ни честно поставленного вопроса этого ребенка, ни тем более честного ответа. Вам серьезно скажут, что стебель получил множество названий, таких как *кульмус*, *ножки* и *ствол*; что веточки когда-то назывались *жгутиками*, но теперь называются *ramuli*; и что мистер Линк называет прямой стебель с ответвлениями по бокам *caulis excurrentis*; а стебель, который на определенном расстоянии от земли разветвляется на неправильные ответвления, *caulis deliquescentis*. Вся благодарность и почет мистеру Линку! Но в данный момент, когда мы хотим знать, *почему* один стебель ломается “на определенном расстоянии”, а другой — совсем нет, мы не находим большой помощи в этих великолепных экскурсиях и утончениях. “На определенном расстоянии?” Да: но почему не раньше? или почему тогда? Как получилось, что в течение многих и многих лет молодые побеги соглашались построить вертикальную башню или, по крайней мере, ядро одной из них, а затем, в один веселый день, передумали и в свободном восторге застроили свой мегаполис во всех направлениях, никто не знает куда, высоко в воздух? Как получилось, что вон тот ствол лиственницы растет прямым и верным, в то время как все его ветви, образованные тем же процессом, что и материнский ствол, и находящиеся под тщательным контролем и руководством материнского ствола, тем не менее утратили все свои манеры и разветвляются и сверкают, больше похожие на потрескивание самой злобной молнии, чем на приличные ветви деревьев, которые обмакивают зеленые листья в росу?

§ 4. Вероятно, многие из нас упускали суть подобных вопросов, потому что мы слишком легко ассоциировали строение деревьев со строением цветов. Цветущая часть растения пускает побеги наружу или вверх в некотором заданном направлении, пока в определенный период не раскроется или не разветвится до совершенной формы по закону, столь же неизменному и столь же необъяснимому, как тот, который пронумеровывает суставы скелета животного и помещает голову на правый сустав. У многих видов цветов — наперстянки, алоэ, болиголова или цветков кукурузы — структура цветущей части настолько схожа со структурой дерева, что мы

вполне естественно думаем о дереве только как о большом цветке или большом остатке цветка, распутившемся до семян. И мы предполагаем, что время и место его разветвления так же органично определено, как высота стебля соломы или трубки болиголова, а способ его разветвления так же фиксирован, как форма лепестков у анютиных глазок или борщевика.

§ 5. Но это не так; ни в коем случае не так. Насколько вы можете наблюдать за деревом, оно повсюду создается повторениями одного и того же процесса, повторения которого, однако, произвольно направлены так, чтобы произвести один эффект в одно время, а другой - в другое. У молодого саженца ветвей столько же, сколько у высокого дерева. Он не вырастает длинным тонким стержнем и не начинает ветвиться, когда достигает десяти-пятнадцати футов в высоту, как это делают болиголов или наперстянка, когда каждый из них достигает своих десяти-пятнадцати дюймов. Молодой саженец с самого начала ведет себя со всем достоинством дерева; только он так управляет своими ветвями, чтобы сформировать опору для своей будущей жизни в виде сильного прямого ствола, который будет хорошо удерживать его над землей.

Предусмотрительный маленький саженец! — но как ему это удастся? как удержать молодые ветви от беспорядочного блуждания до нужного времени или под каким предлогом уволить их со службы ему, если они не будут способствовать его промыслительной цели? Итак, опять же, нет никакой разницы в способе строительства между стволом сосны и ее ветвью. Но внешние обстоятельства до сих пор мешают результатам этого повторяющегося строительства, что каменная сосна возвышается на сотню футов, как столб, а затем внезапно превращается в облако. Именно знание способа, которым может происходить такое изменение, формирует истинную естественную историю деревьев, или, точнее, их моральную историю. Животное рождается с таким количеством конечностей и головой такой формы. Это, строго говоря, не его история, а один из фактов его истории: факт, о котором нельзя дать никакого другого объяснения, кроме того, что так было задумано. Но дерево рождается без головы. У него должна быть своя собственная голова. Она рождается подобно маленькой семье, из которой должна вырасти великая нация; и в определенное время, при особых внешних обстоятельствах, эта нация, каждый индивид которой остается прежним по природе и темпераменту, все же создает себе новую политическую конституцию и рассылает ответвления колоний, которые насаждают формы закона и жизни, совершенно отличные от форм материнского государства. Это история государства. Это также история дерева.

§ 6. Об этих скрытых историях я знаю и могу рассказать вам так же мало, как о создании камней. Для меня будет достаточно, если я честно поставлю перед вами трудность, ясно покажу вам те факты, которые необходимы для понимания великого Искусства, и таким образом оставлю вас преследовать, в свое удовольствие, изящную тайну этой несовершенной лиственной жизни.

Вначале я выбрал тип *тройки*, но как наиболее общий, который можно было дать из всех деревьев, потому что он представляет собой преобладающую вертикальную основную тенденцию со способностью ветвиться с обеих сторон. Я бы показал силу разветвления на все стороны, если бы мог; но сначала мы должны довольствоваться простейшим условием. Исходя из того, что мы увидели с тех пор о строении почек, теперь мы можем сделать наш тип более полным, придав каждой почке корень, соответствующий ее размеру. И наш элементарный тип древовидного растения будет таким, как показано на рис. 46.

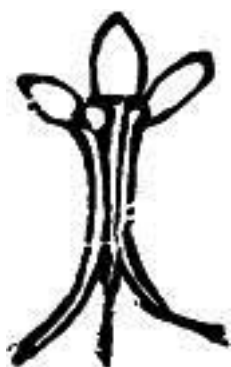


Рис. 46.

§ 7. Итак, эти три бутона, хотя и расположены по-разному, обладают единым разумом. Ни у одного бутона нет косо́го разума. Каждый хотел бы, если бы мог, вырасти прямо, и именно потому, что у самого среднего в этом вопросе совершенно свой путь, он самый большой. Он старший брат; — его право по рождению - расти прямо к небу. Младший ребенок, возможно, может вытеснить его, если он не заботится о своей привилегии. Тем временем все они принадлежат к одной семье и любят друг друга, так что две боковые почки отклоняются в сторону не потому, что им это нравится, а для того, чтобы позволить их более любимому брату расти в мире. Все три почки и корни имеют в глубине души одно и то же желание, а именно: один расти как можно прямее к светлым небесам, другой - как можно глубже в темную землю. Вверх, к свету, и вниз, к тени; — в воздух и в камень: таков их разум и цель навеки. Насколько они могут, проявляя доброту друг к другу и терпя внешние обстоятельства, исполнять это предназначение, они это сделают. Но их красота не будет результатом того, что они будут работать над этим, — только от их постоянной цели и решимости делать это, если это возможно. Они потерпят неудачу — наверняка двое, возможно, все трое: потерпят вопиющую неудачу; — нелепо; - это может быть мучительно. Вместо того чтобы расти, они могут быть полностью принесены в жертву более счастливым почкам наверху, и им придется расти *вниз*, вбок, окольными путями, самыми разными способами. Вместо того чтобы спокойно спуститься в земную обитель, им, возможно, придется цепляться и ползать по самым твердым и горячим ее уголкам, на виду у людей и зверей, грубо попираемые ими; — камни преткновения для многих.

И все же из такой изящно принесенной жертвы — из такого несчастья, великолепно перенесенного, — должна возникнуть вся их истинная красота. Да, и от большего, чем жертва, — от большего, чем несчастье: от *смерти*. Да, и даже больше, чем смерть: от худшего вида смерти: не естественной, приходящей к каждому в свое время; но преждевременной, угнетенной, неестественной, ошибочной — или так может показаться — для бедных умирающих спреев. И все же без такой смерти никогда не было бы крепкого ствола; не было бы изящества великолепных ветвей или сверкающих листьев; не было бы общения с остальной природой или с человеком.

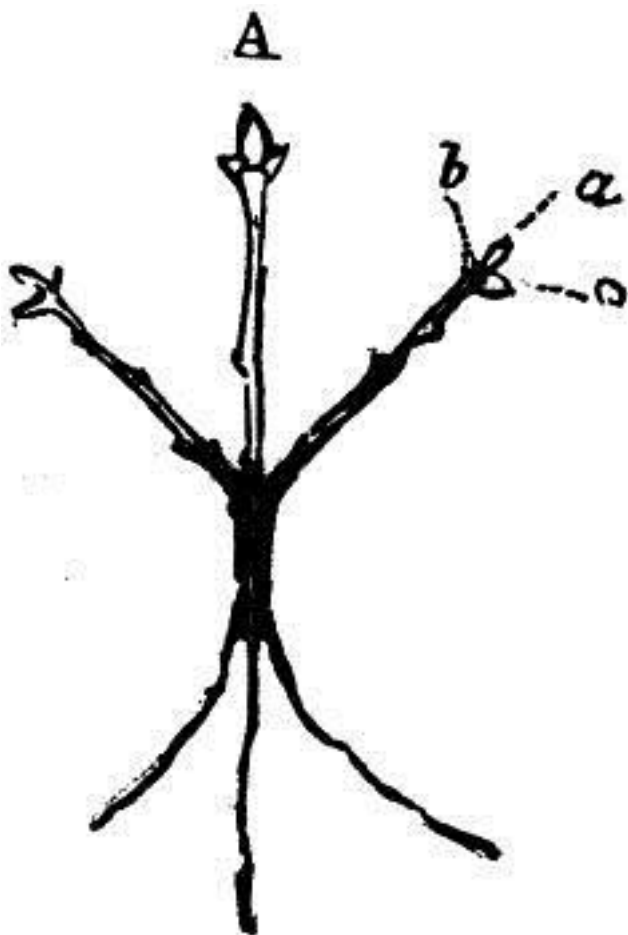


Рис. 47.

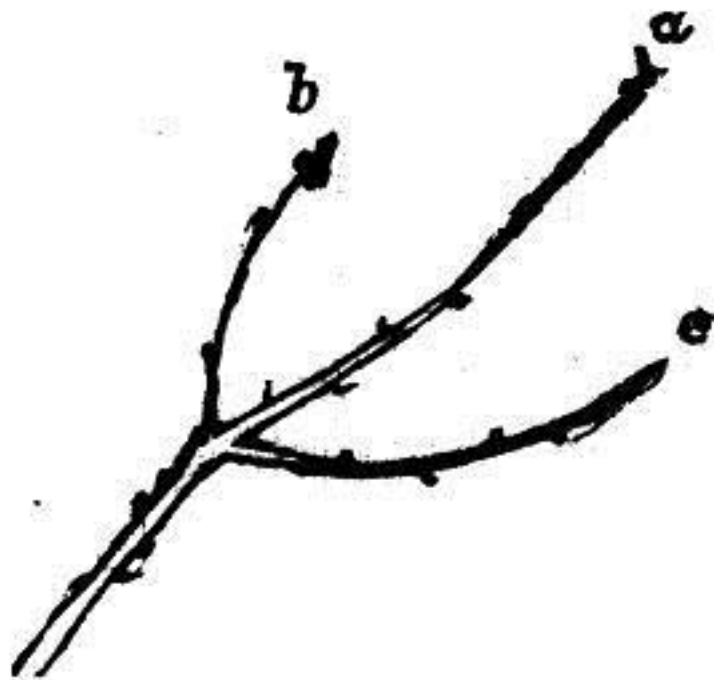


Рис. 48.

§ 8. Давайте посмотрим, как это должно быть. Мы возвращаемся к нашему бедному маленькому тройному шрифту, рис. 46, выше. В следующем году он станет таким, как показано на рис. 47. Две боковые почки держатся как можно дальше от своих собратьев, но при этом упорно растут вверх, образуют диагональные линии и в умеренном комфорте завершают свою годичную жизнь и распускают конечные почки. Но что же делать дальше? Формируя тройную верхушечную головку по этой диагональной линии, мы обнаруживаем, что одной из почек следующего года, *с*, придется снова отрасти вниз, что очень сложно; а другая, *б*, будет прилегать прямо к боковой ветви верхней почки, *А*, чего нельзя допускать ни при каких обстоятельствах.

Что нам делать?

§ 9. Лучшее, что мы можем. Откажись от своей прямолинейности и некоторой длины и согласишься стать коротким и кривым. Но *б* следует приказать наклоняться вперед и держать голову подальше от большой ветки, как показано на рис. 48, и расти, насколько это возможно, с чахоточной болью в груди. Чтобы дать ему немного больше места, старший брат, *а*, также должен немного наклониться вперед, приходя в себя, когда он уберется с пути *б*; и *баду с* следует поощрять храбро наклоняться вперед после его первого движения в этом неприятном направлении вниз. Бедный *б*, лишенный воздуха и света между *а* и *А*, и к тому же вынужденный жить сутулясь, не может много добиться, он низкорослый и немощный. *с*, имея полную свободу действий для своей энергии, волеизъявленно сгибается и становится, на наш взгляд, красивее, чем если бы он был натуралом; и *а* ничуть не хуже из-за своей уступки несчастному *б* в молодости.

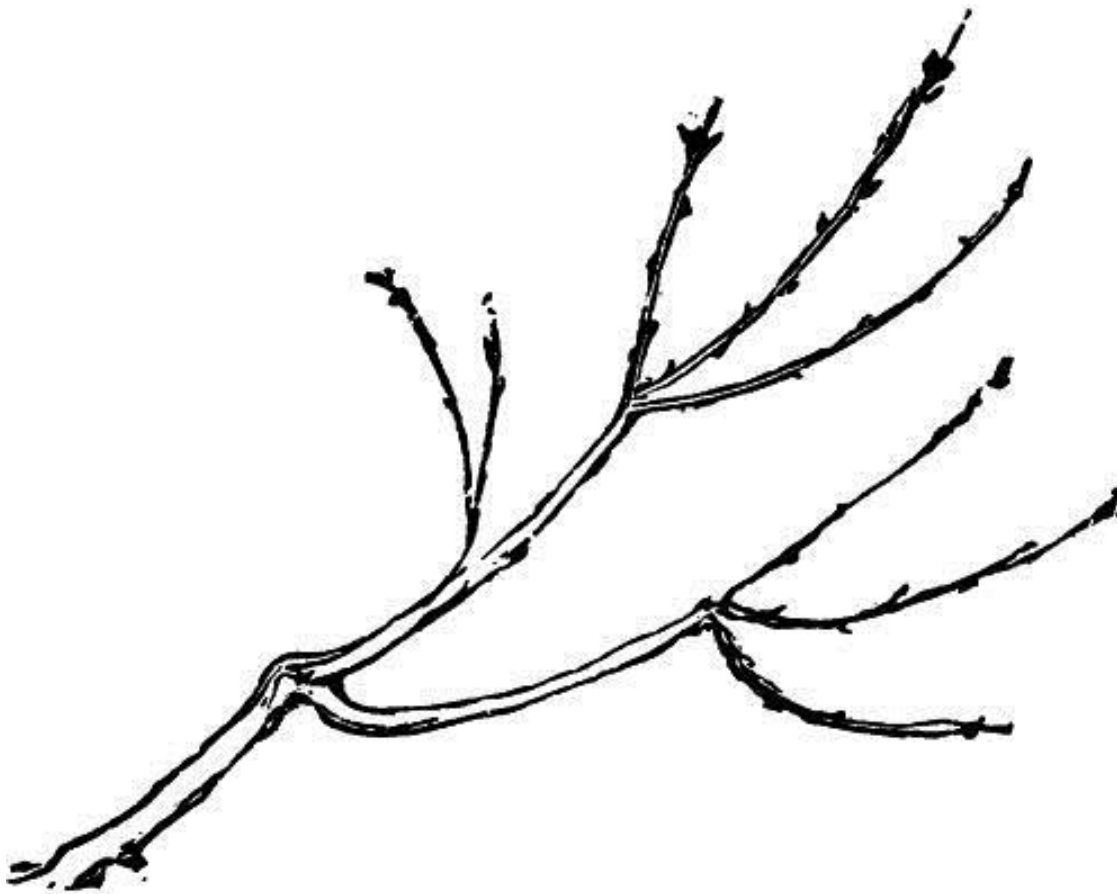


Рис. 49.

Пока все хорошо в этом году. Но что делать в следующем? *б* уже находится слишком близко к ветке над ним, даже для его собственных сил и комфорта; тем более, при его слабом телосложении, он не сможет пустить новые сильные побеги. А если бы он это сделал, они наткнулись бы только на тех, кто находится на ветке выше. (Если читатель продолжит построение всей фигуры, он увидит, что это так.) Из-за этих недостатков *б*, вероятно, обморожен и падает. Сук продвигается вперед, изуродованный и сам несколько обескураженный. Но он повторяет свою искреннюю и добродушную покорность, и в конце года, когда новая древесина со всеми листьями скроет пень и сотрет память о бедном потерянном *б*, и, возможно, утешительная почка внизу выпустит крошечную веточку, чтобы максимально использовать свободное пространство возле главного стебля, мы обнаружим ветку примерно такой формы, как на рис. 49.

§ 10. В котором мы уже видим зародыш нашей неправильно изгибающейся ветви, которая в конечном итоге могла бы стать намного красивее из-за потери *б*. Увы! судьба запретила даже это. В то время как низкая ветвь прилагает все эти усилия, ветви *А*, находящиеся над ним, выше в воздухе, сделали то же самое под более благоприятным покровительством. С каждым годом их более толстые листья все больше и больше закрывают доступ света; и после дождя они сами того не желая проливают свои капли на несчастную нижнюю ветвь и не дают воздуху или солнцу высушить его кору или смягчить холод в его сердцевинных лучах. Постепенно им овладевает безнадежная истома. Весной на нем то тут, то там распускаются слабые почки; но поток крепкой древесины сверху давит на него даже у корня, там, где он соединяется со стволом. Сам сок не отворачивается к нему, а устремляется вверх, к более сильным, смеющимся листьям далеко вверх. Жизнь больше не стоит того, чтобы ею обладать; и, отказавшись от всех усилий, бедная ветка падает и находит завершение своего предназначения в том, чтобы помочь старой женщине разжечь костер.

Когда он уйдет, тот, что находится рядом сверху, получит большую свободу и теперь будет стрелять из своих аэрозолей, которые раньше были обречены на гибель. Отсюда еще одно условие неправильности формы. Но эта ветка тоже упадет в свою очередь, хотя и после более длительного сохранения. Постепенно таким образом формируется центральный ствол, а ветви, с помощью которых он был сформирован, отпадают, оставляя тут и там шрамы, которые с годами стираются или теряются из виду среди неровностей и борозд состарившейся поверхности. Работа постоянно продвигается, и, таким образом, верхушка листвы на любом дереве - это не разрастание на заданной высоте, как у цветочного колокольчика, а коллективная группа ветвей или рабочих, которые поднялись так высоко и поднимутся еще выше в следующем году, все равно теряя одного или двух из своего числа внизу.

§ 11. Пока хорошо. Но это объясняет только формирование вертикального ствола. Как получается, что на определенной высоте этот вертикальный ствол перестает формироваться, и неправильные ветви расходятся во всех направлениях?

Первое: у огромного количества деревьев вертикальный ствол никогда не прекращает формироваться. Он находится в замешательстве на вершине дерева, среди других расходящихся ветвей, будучи поначалу, конечно, таким же тонким, как и они, и лишь со временем превалирует над ними. Вверху он имеет ту же степень неровности и волнистости, что и молодое деревце, а внизу постепенно переходит в прямолинейность (см. рис. 50). Читателю достаточно совершить часовую прогулку, чтобы самому увидеть, сколько деревьев можно вырастить таким образом, если обстоятельства благоприятствуют их росту. Опять же, тайна цветения оказывает большое влияние на усиление тенденции к расселению верхних ветвей; но в эту часть растительной структуры я не могу вдаваться; она слишком тонка и, кроме того, не имеет абсолютного отношения к нашему предмету; основные условия, которые вызывают разнообразную игру ветвей, являются чисто механическими. Точку, в которой они проявляют явную тенденцию к распространению, обычно следует рассматривать как место *отдыха* для дерева, где оно достигло высоты от земли, на которой туман, несовершенная циркуляция воздуха и т. Д. Перестали оказывать на него вредное воздействие, и где у него есть свободное пространство, воздух и свет для его роста.

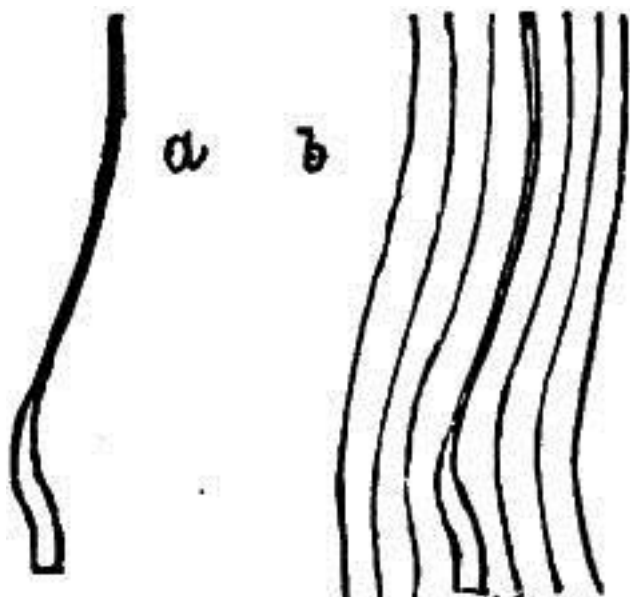


Рис. 50.

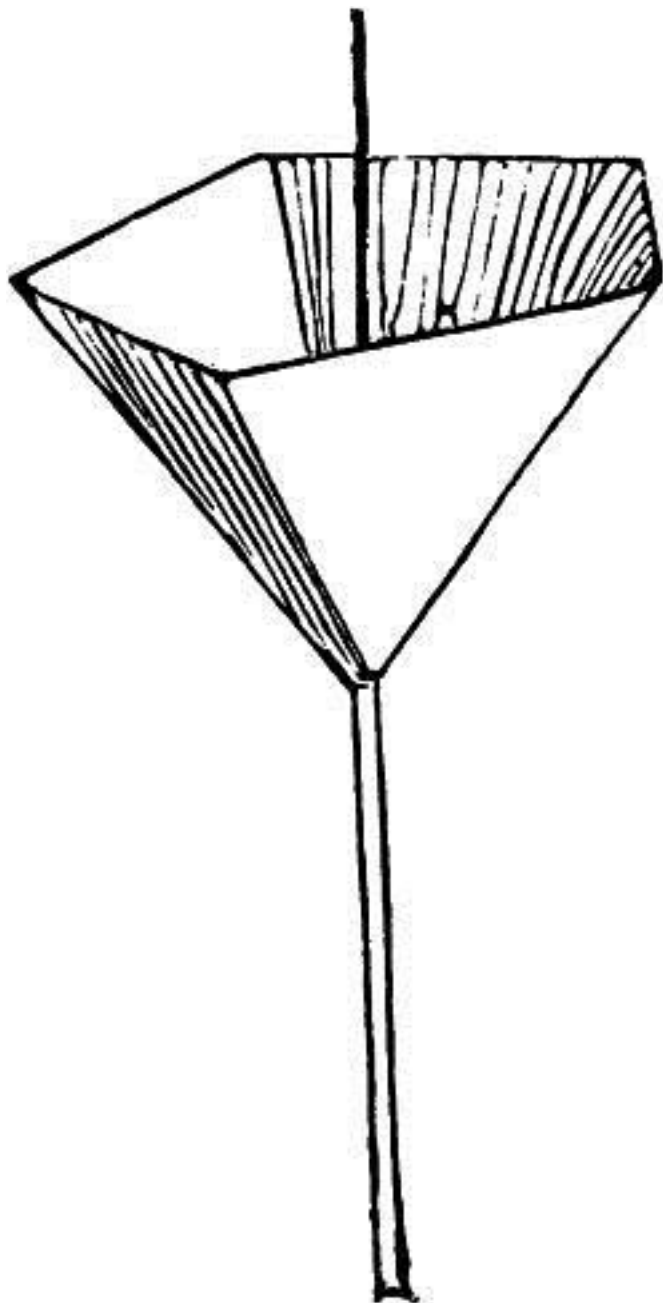


Рис. 51.

§ 12. Я нахожу, что бесконечно интересно наблюдать за различными способами, которыми деревья распускают свои побеги в этом месте отдыха, и за иногда резким, иногда нежным и незаметным разделением вертикального ствола на блуждающие и своенравные ветви; но потребовался бы том, а не пара глав, и совсем небольшая галерея иллюстраций, чтобы проиллюстрировать разнообразное изящество этого разделения, связанное с изысканно тонким сглаживанием волнистости в более толстых стволах за счет стекания древесины сверху; слишком резкие изгибы в ветвях. заполняется, так что то, что было на *a*, рис. 50, становится таким, как на *b*, и когда главный стебель становится старым, он, наконец, становится прямым с помощью почти незаметных изгибов, постоянно усиливающихся изгибов, переносимых на конечности ветвей.

§ 13. До сих пор мы полностью ограничивались рассмотрением стеблей в одной плоскости. Мы должны бросить взгляд — хотя бы для того, чтобы убедиться, насколько невозможно сделать больше, чем бросить взгляд, — на условия формы, которые возникают в результате выбрасывания ветвей не в одной плоскости, а со всех сторон. “Как раздвигаются ваши пальцы, когда они держат

меч", - сказал я. или, лучше, большую чашку без ручки. Рассмотрим, как такое разветвление проявится в одной из групп почек, у нашего старого друга дуба. Мы видели, что обычно она распускается на пять побегов. Затем представьте (рис. 51) пятигранную чашу или воронку с толстым стержнем, проходящим через ее центр. На рисунке он виден сверху, чтобы частично показать внутреннюю сторону, и немного наклонно, чтобы центральный стержень не скрывал ни одного из углов. Тогда давайте предположим, что там, где были углы этой чашки, мы имеем вместо них пять стержней, как на рис. 52, А, похожих на ребра пятиугольного зонтика, вывернутого ветром наизнанку. Я расставляю точки в пятиугольнике, соединяющем их конечности, чтобы было ясно их расположение. Тогда эти пять стержней с центральным будут представлять пять побегов, а лидирующий - крепкий молодой дубовый кустарник. Нанесите листья на каждый; звезду с пятью фольгами на конце и другие, теперь не совсем формально, но все же в целом, как на рис. 3 выше, и мы получим результат, рис. 52, Б - довольно симпатичный.

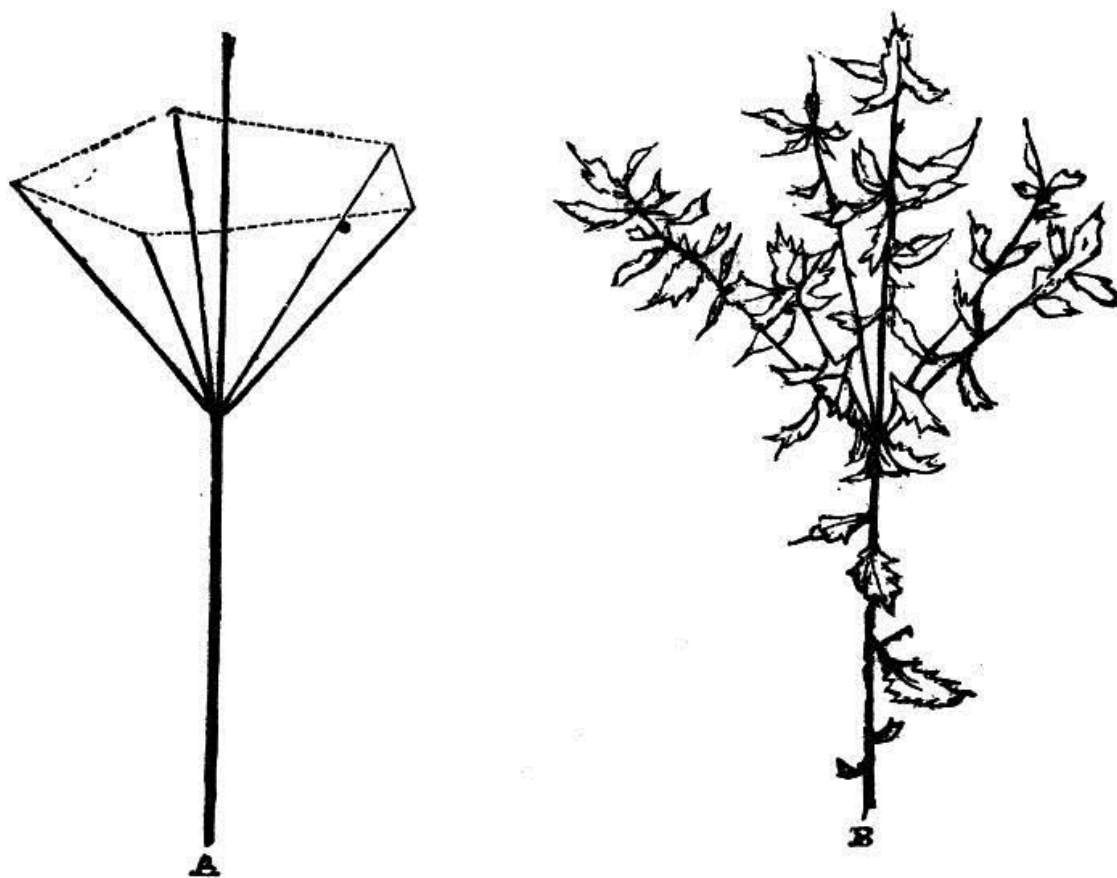


Рис. 52.

§ 14. Рассматривая различные аспекты, которые принимали бы пять стержней на рис. 52, поскольку вся группа была видна снизу или сверху, под разными углами и на разных расстояниях, читатель может сам выяснить, какие изменения внешнего вида возможны даже в такой правильной структуре, как эта. Но вскоре разветвления приобретают более сложную симметрию. Мы знаем, что в следующем году каждый из этих пяти подчиненных стержней должен вступить в жизнь сам по себе и повторить разветвление первого. Таким образом, у нас будет пять пятиугольных чашек, окружающих большую центральную пятиугольную чашу. Эту фигуру, если читателю нравится красивая перспективная задача, он может сконструировать для собственного удовольствия: — сделав или задумав которую, он затем должен применить великие принципы подчинения и упругости не только к трем ветвям, как на рис. 49, но и к пяти ветвям каждой чашечки; — благодаря этому чашечки сплющиваются и загибаются вверх, как вы, возможно, видели сосуды из венецианского стекла, так что каждая чашечка на самом деле принимает форму

толстого листа алоэ или артишока; и они окружают центральную, не так, как виноградная гроздь окружает виноградину на конце, а наоборот. но так же, как лепестки растут вокруг сердцевины розы. Так что любая из этих боковых ветвей — хотя при взгляде сверху она представляла бы симметричную фигуру, как если бы не была сплюсненной (А, рис. 53) — при взгляде сбоку или в профиль окажется по меньшей мере такой же сплюсненной, как и в точке В.



Рис. 53.

§ 15. Таким образом, вы можете рассматривать все дерево как состоящее из ряда таких толстых, плоских листьев-ветвей; только несравненно более разнообразных и обогащенных каркасом по мере их распространения; и расположенных более или менее спирально вокруг ствола. Соберите шишку шотландской ели; начните с нижней части и извлеките семена так, чтобы был виден один из их спиральных рядов непрерывно, снизу доверху, оставляя над ними достаточно семян, чтобы поддерживать ряд. Затем постепенное удлинение семян от корня, их спиралевидное расположение и ограничение их изогнутой, выпуклой формой создают наилучший *строгий* тип, который вы можете иметь для системы ветвей всех штамбовых деревьев; и каждое семя шишки представляет собой, не так уж плохо, форму сплюсненного твердого листа, которую имеют все целые ветви. Кроме того, если вы попытаетесь нарисовать спираль еловой шишки, вы кое-что поймете о перспективе дерева, которая может оказаться в целом полезной. Наконец, если вы обратите внимание на то, как семена шишки скользят друг по другу все дальше и дальше, так что в середине шишки меняются сторонами и получается обратное действие спиральных линий в верхней половине, вы можете представить, какой сложной работой это было бы для нас обоих, если бы мы попытались проследить за сложностями порядка ветвей у деревьев с неправильным ростом, таких как рододендрон. Я попытался сделать это, по крайней мере, для сосны, в разрезе, но увидел, что я попадаю в идеальный водоворот спиралей, из которого никакие усилия не освободили бы меня в любое мыслимое время, и единственным безопасным способом было полностью держаться подальше от потока.

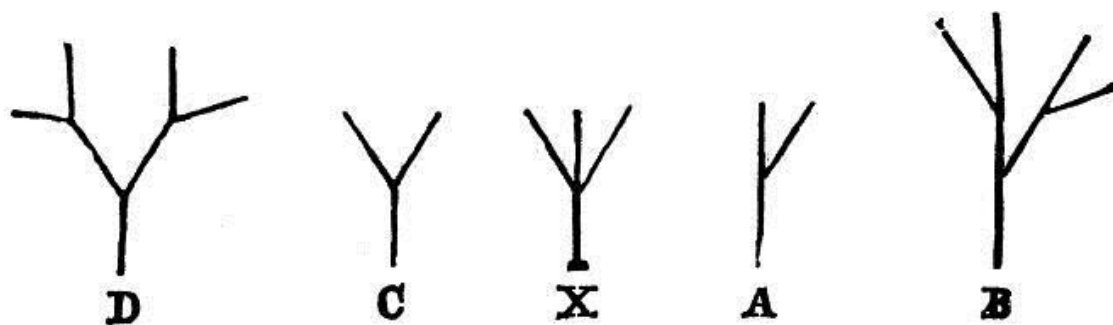


Рис. 54.

§ 16. Альтернативная система, ведущая, в частности, к формированию разветвленных деревьев, более управляема; и если читатель владеет перспективой, он может продвинуться на некоторое расстояние в изучении этого вопроса самостоятельно. Но я не хочу пугать массового читателя множеством диаграмм: книга всегда обязательно откроется на них, когда он возьмет ее в руки. Я рискну остановиться на одном из них, в котором, возможно, есть что-то немного забавное и который действительно имеет значение.

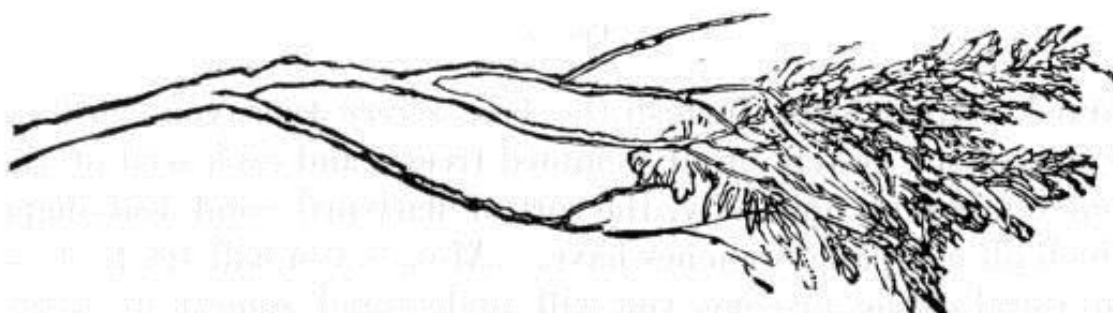
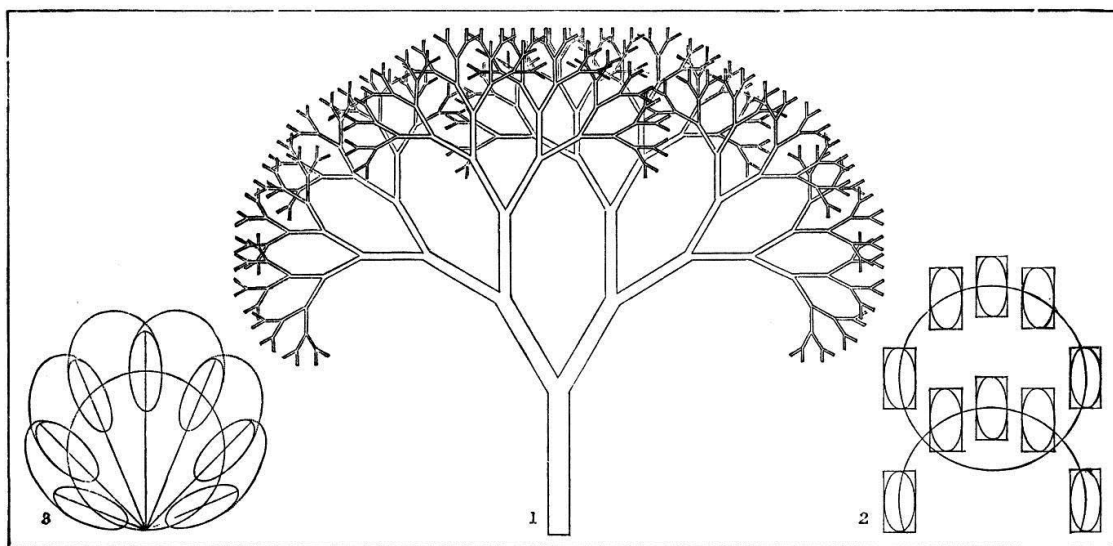


Рис. 55.



Дж. Раскин

Дж. Эмсли

56. Набросок, сделанный Работником Завода.

§ 17. Пусть X, рис. 54, представляет собой побег любого дерева с противоположными листьями. Способ, которым он вырастет в дерево, зависит, главным образом, от его склонности терять лидерный или боковой побег. Если он сохраняет лидерство, но сбрасывает боковые ветви, он принимает форму А, а на следующий год, повторяя процесс, В. Но если он сохраняет боковые

ветви и сбрасывает лидера, он становится первым, С, а на следующий год - D. Форма А почти универсальна для спиральных или чередующихся деревьев; и особенно следует отметить, что в результате этого при любом данном разветвлении одна ветвь всегда идет своим прямым курсом, а другая мягко покидает ее; они не отделяются, как если бы одна была отталкиваемой от другой. Так, на рис. 55, совершенном и почти симметричном фрагменте разветвления, выполненном Тернером (самая нижняя ветвь, кроме одной на дереве слева в “Замке прекрасной Габриэль”), ведущая ветвь, продолжая свой собственный изгиб, отбрасывает сначала одну ветку вправо, затем одну влево, затем две маленькие справа, и продолжается сама, скрытая листьями, образуя самую дальнюю верхнюю точку ветви.

Нижняя вторичная ветвь — первая отброшенная — развивается по собственной кривой, разветвляясь сначала влево, затем вправо.

Верхняя ветвь развивается таким же образом, отклоняясь сначала влево, затем вправо. И это самая распространенная и изящная конструкция. Но если дерево теряет лидера, как на рис. 54 С (а у многих противоположных деревьев есть такая хитрость), получается очень любопытный результат, который я приведу в геометрической форме.

§ 18. Количество отмирающих ветвей, оставляющих главный ствол голым, всегда наибольшее внизу или ближе к внутренней части дерева. Отсюда следует, что длина стебля, который не разветвляется, постепенно уменьшается к концам в определенной пропорции. Это общий закон. Предположим, для примера, что стебель всегда разделяется на две ветви под равным углом и что каждая ветвь составляет три четверти длины предыдущей. Пропорционально уменьшайте их толщину и выполняйте рисунок так, как вам нравится. На фото 56, напротив, рис. 1, вы видите его на девятой ветви; на которой я хочу, чтобы вы обратили внимание, во-первых, на изящный изгиб, образованный каждой завершенной линией ветвей (сравните Том IV, рис. 91); и, во-вторых, на очень любопытный результат того, что верхушка дерева представляет собой широкую плоскую линию, которая переходит под углом в боковые более короткие линии и так вплоть до концов. Именно это свойство делает контуры верхушек деревьев настолько трудными для правильного рисования, не делая их изгибы слишком плавными и безвкусными.

Обратите также внимание, что из-за того, что большая масса листвы приходится на внешнюю сторону каждой главной развилки, раздвоенные деревья очень часто склонны к пониканию и укорачиванию сучьев с одной стороны и образованию основной массы с другой.¹

§ 19. Но форма идеального дерева зависит от поворота этого профиля сечения, чтобы получилась масса в форме гриба или цветной капусты, которую я предоставляю читателю самому насладиться перспективным рисунком, добавив, после того как он завершит его, действие закона упругости конечностей. Только он должен заметить вот что: у настоящих деревьев, когда ветви поднимаются от земли, открытое пространство под ними частично заполняется последующими разветвлениями, так что настоящее дерево имеет форму не столько гриба, сколько яблока или, если вытянуть, груши.

§ 20. И теперь вы, возможно, только начинаете немного понимать значение слов Тернера о тех его странных деревьях грушевидной формы, о “Меркурии и Аргусе” и других подобных композициях: что, однако, прежде чем мы сможем сделать полностью, мы должны собрать наши свидетельства воедино и посмотреть, к каким общим результатам это приведет в отношении сердец и фантазий деревьев, не в меньшей степени, чем их форм.

1 Это любимая форма дерева Хардинга. Вы найдете, что на ней много внимания уделяется в его работах о листе. Я намеревался привести рисунок, показывающий результаты воздействия веса всей листвы на большую боковую ветку при изменении ее изгибов, при этом прочность древесины наибольшая там, где больше всего сказывается сила воздействия массы. Но я нахожу, что никто никогда не читает вещей, понять которые не составляет никакого труда, так что писать их бесполезно.



ГЛАВА VIII.

ПАМЯТНИКИ ЛИСТЬЯМ.

§ 1. А теперь, выяснив в основных пунктах систему, на которой строятся листовики, давайте, наконец, посмотрим, какие результаты с точки зрения внешнего вида и привлекательности для человеческого разума должно представлять их здание. В чем-то он напоминает коралловое животное, отличаясь, однако, в двух моментах. Во-первых, животное, образующее разветвленный коралл, строит, я полагаю, в спокойной воде, и ему приходится сталкиваться с редкими воздействиями течения, света или тепла. Он строит в монотонных ответвлениях, неразвитый, поэтому некрасивый. Во-вторых, каждое коралловое животное строит для себя, добавляя свою ячейку к тому, что было построено раньше, подобно тому, как пчела добавляет еще одну ячейку к соте. Оно не получает существенной связи с корнем и основанием всей структуры. Этот фундамент утолщен неуклюже, за счет оплавленного и отягощающего скопления, по мере роста сталактита, а не нитями, идущими от концов к корню.

§ 2. Лист, как мы видели, строится в обоих отношениях при противоположных условиях. Он ведет жизнь, полную выносливости, усилий и различного успеха, проявляясь в различной красоте; и он соединяет себя со всем предыдущим зданием одной поддерживающей нитью, продолжая назначенную ему часть работы на всем пути от вершины до корня. Отсюда проистекают три великих состояния в аспекте ветви, для которых я не могу найти хороших названий, но вынужден использовать несовершенные: “Весна”, “Каприз”, “Товарищество”.

§ 3. I. Пружина: или видимость упругой и поступательной силы, в противоположность виду согнутого куска шнура. — Частично это зависит от положения ветви, частично от ее действий в поиске или избегании. Каждая ветвь выражает оба этих фактора. Требуется кривая, точно показывающая соотношение между силой побегов в данном положении (растущих вниз, вверх или вбок) и весом листьев, которые они несут; и опять же, требуется кривая, выражающая волю или цель этих побегов на протяжении всей их жизни и передаваемая от отца к сыну в устойчивом наследовании решимости тянуться вперед в заданном направлении или уклоняться от какого-то заданного злого влияния.

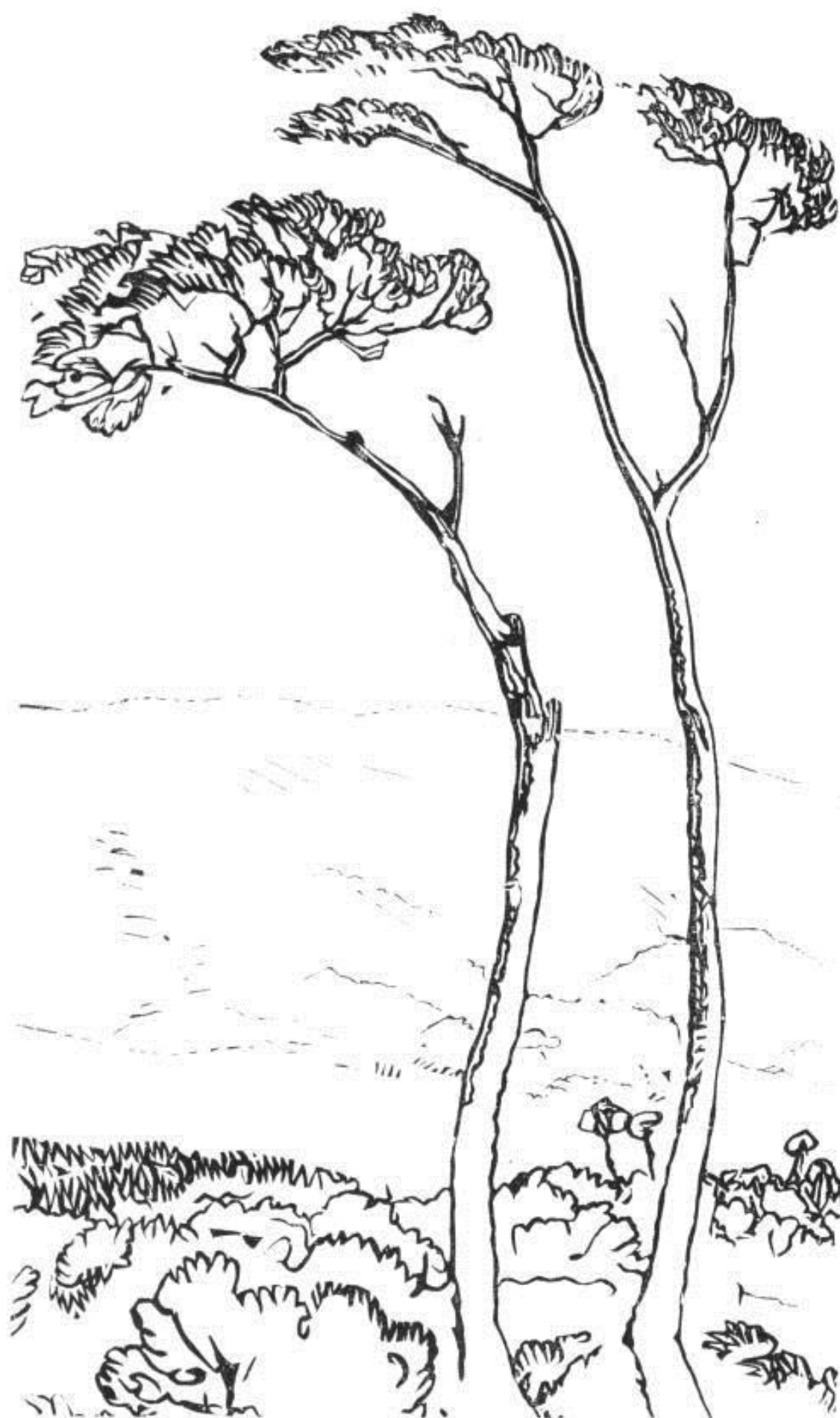
И все эти пропорциональные силы и размеренные усилия ветви создают ее красоту, и, глядя на нее, следует руководствоваться не какими-либо математическими доказательствами, а тем же тонким инстинктом, который позволяет нам чувствовать, когда девушка танцует правильно, что она двигается легко и с удовольствием от самой себя; что ее конечности достаточно сильны, а тело достаточно нежное, чтобы двигаться именно так, как она хочет. Вы не можете сказать о каком-либо изгибе руки или ноги, какое точное соотношение их изгибов со всей фигурой

проявляется в их изменчивой мелодии, в легкости движений; и все же вы чувствуете, что они делают это, и вы чувствуете это истинным инстинктом. И если вы поразмыслите над этим дальше, то, возможно, поймете, хотя и не сможете увидеть, что абсолютная математическая необходимость соизмеряет каждый изгиб тела со скоростью и направлением его движения; и что сиюминутная фантазия и огонь воли подчиняются, даже в своей воображаемой свободе, суровым законам нервной жизни и материального притяжения, которые вечно регулируют каждый импульс силы человека и каждый взмах звезд на небе.

§ 4. Заметьте также, что равновесие ветви дерева столь же тонко, как и равновесие движущейся фигуры. Это равновесие между эластичностью ветви и весом листьев, на изгиб которых влияет буквально рост *каждого* листа; и, кроме того, когда он движется, он частично поддерживается сопротивлением воздуха, большим или меньшим, в зависимости от формы листа; так что ветви скорее плывут по ветру, чем поддаются ему; и при их раскачивании не столько сгибаются под действием силы, сколько поднимаются на волне, которая проникает жидкими нитями через все их ветви.



57. "Листопад" Дюрера и Веронезе.



Лицом к странице 65.

Рис. 56.

§ 5. Я не уверен, насколько широко я могу проиллюстрировать эти тонкие условия формы с помощью какой-либо иллюстрации. Все мои планы были сокращены, и я научился довольствоваться еще более сжатыми выпусками из них после сокращения, потому что я знаю, что почти все в таких вопросах должно быть сказано или показано, но это невозможно. Никакие слова не научат истине. Ничего, кроме делания. Если читатель будет рисовать ветви деревьев долго и добросовестно, прилагая предыдущие усилия, чтобы обрести способность (какая редкость!) верно рисовать *что* -то он придет к пониманию того, что такое работа Тернера или любая другая правильная работа, но не путем чтения, размышлений или праздного разглядывания. Однако в какой-то степени даже наше обычное инстинктивное восприятие изящества и равновесия может сослужить нам службу, если мы решим уделить этому вопросу сколько-нибудь пристальное внимание.

§ 6. Вернемся к рис. 55. Эта ветка Тернера точно и изысканно выровнена, листья и все остальное принимают ее нынешнее горизонтальное положение. Переверните книгу так, чтобы распылитель находился вертикально, листьями сверху. Вы должны были бы видеть, что тогда они были бы неправильными; — что в таком положении они, должно быть, расположились более прямо над основным стеблем и более прочно, поскольку изгибы более легких побегов являются отклонением, вызванным их весом в горизонтальном положении. И снова на рис. 56 представлены, увеличенные в четыре раза по сравнению с оригиналом, две шотландские ели на гравюре Тернера "Инверэри".¹ Оба они находятся в идеальном равновесии, представляя собой двойное действие: отклонение деревьев от морского ветра и постоянное отрастание ветвей с правой стороны для восстановления равновесия.

Переверните страницу так, чтобы она была горизонтальной, и вы должны почувствовать, что, рассматриваемые сейчас как ветви, обе были бы нарушены равновесием. Если вы повернете верхушки деревьев направо, они будут неправильными, потому что сила тяжести сильнее согнула бы их вниз; если налево, то неправильными, потому что закон упругости сильнее приподнял бы их верхушки.

§ 7. Теперь возьмите две ветки Сальватора, рис. 57 и 58.² Вы должны почувствовать, что в них нет ни осанки, ни пружинистости: их листья непоследовательны, рваные, свисают вместе в гниении.



Рис. 57.



Рис. 58.

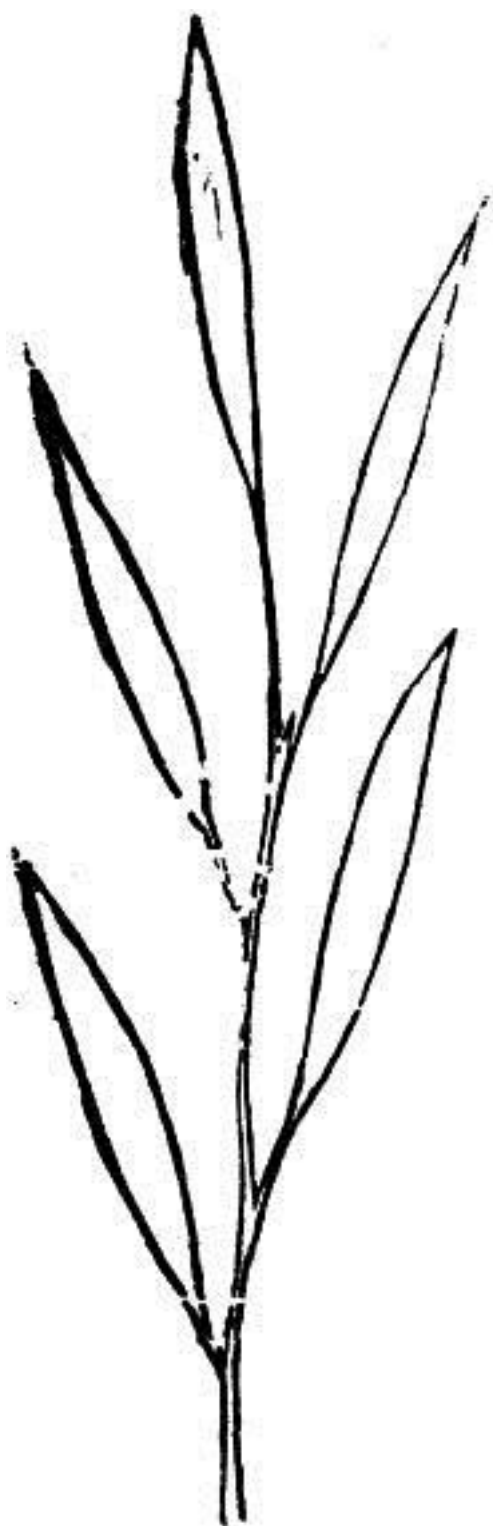


Рис. 59.

Сразу после этого перейдите к тарелке 57, расположенной напротив. Ветка наверху является точной копией ветки в руке Адама из "Адама и Евы" Дюрера.³ Она полна самой изысканной жизненной силы и весны в каждой линии. Внимательно смотрите на него в течение пяти минут. Затем вернитесь к *Salvator's*, рис. 57. Вы также довольны им? Вы должны чувствовать, что у истоков он недостаточно силен, чтобы поддерживать листья; и что если бы это было так, то сами эти листья находятся в разорванных или вынужденных отношениях друг с другом. Такие отношения действительно могли бы существовать у частично засохшего дерева, и одна из этих ветвей должна быть частично засохшей, а другая - нет; и если бы это было так, то выбор

Сальватором засохшего дерева как раз и является признаком того, что он предпочитает уродство красоте, дряхлость и неорганизованность жизни и молодости. Листья на "Спрее" Дюрера держатся так, как держится девушка в танце; листья на картине Сальватора изображают частично парализованного старика, который шатается с перебоями в движениях и слабым изгибом конечностей.

§ 8. Далее возьмем спрей Пола Веронезе⁴ - нижний рисунок на фото 57. Это точно так же, как если бы мы сорвали один из них в саду. Хотя каждая линия и лист в четверной группе необходимы для соединения с другими частями композиции благородной картины, каждая линия и лист также настолько свободны и правдивы, как если бы они росли. Никто не запутан, но и никто не распушен; все индивидуальны, но и не отделены друг от друга, в нежном равновесии гибкой силы и справедливом порядке совершенной грации, каждый установлен и поддерживается должной силой снисходительной ветви.

§ 9. Заметьте, однако, что во всех этих примерах более ранних авторов выражение универсального ботанического закона равновесия не зависит от точности изображения видов. Как уже отмечалось, пренебрежение видовыми различиями долгое время сдерживало развитие пейзажа и даже во многих отношениях мешало самому Тернеру. Побеги Веронезе - это традиционный вид лавра; у Альбера Дюрера - воображаемая ветвь райской растительности; у Сальватора - грубое воспоминание о сладком каштане; у Тернера Only - точное воспроизведение шотландской ели.



Рис. 60.



58. Искривление ветви.



Лицом к странице 69.

Рис. 61

§ 10. Чтобы показать, как принцип равновесия осуществляется самой Природой, приведем в действие маленькую верхушечную веточку ивы, самого грациозного из английских деревьев (рис. 59). Я нарисовал его тщательно; и если читатель изучит его изгибы или, что еще лучше, обведет их совершенно тонким карандашом, я думаю, он без труда почувствует их законченную связь с листьями, которые они поддерживают. Затем, если мы внезапно обратимся к рисунку голландской ветви (рис. 60), сделанному по факсу из № 160 галереи Далвич (Бергем), он, я полагаю, поймет и его достоинства без моих комментариев. В оригинале она, конечно, не такая темная, поскольку нарисована случайными штрихами кисти, окрашенной в коричневый цвет, но контуры абсолютно такие же, как на ксилографии. Этот голландский дизайн является очень характерным примером двух недостатков в рисовании деревьев, а именно потери не только изящества и пружинистости, но и древесности. Ветка не эластична ни как сталь, ни как кнут возницы. Это совершенно своеобразное сочетание эластичности с полумертвым и безжизненным упрямством и непрерывного изгиба с паузами узловатости, каждая ветвь имеет свои притупленные, оскорбленные, утомленные, или раскаивающиеся моменты существования, и в ней смешиваются раздражительность и капризные перемены настроения с основными тенденциями ее роста. На куске ивы Полларда напротив (рис. 61), сделанном по факсимиле с офорта Тернера "Юные рыболовы" из Liber Studiorum, все эти символы представлены в совершенстве и могут послужить для их достаточного изучения. Невозможно объяснить, в чем заключается выражение древесной силы, если ее не почувствовать. Одним из очень очевидных условий является чрезмерная тонкость изгиба, постоянно приближающаяся к прямой линии. Чтобы непредвзятый человек передал изгиб ветки настолько точно, насколько это было возможно, я попросил одного из моих учеников в Рабочем колледже (столяра по профессии) прошлой весной нарисовать ветку сирени ее реального размера, такой, какой она была в росте, до распускания почек. Она была около шести футов в длину, и прежде чем он успел сделать это как следует, бутоны распустились и помешали ему; но фрагмент, который он нарисовал, выгравирован в плоском профиле на фото 58. Он сильно пострадал от сокращения, один или два

его тончайших изгиба потерялись из-за простой толщины линий. Тем не менее, если читатель внимательно сравнит ее с голландским произведением, это кое-чему научит его о деревьях.

§ 11. II. Каприз.—Следующей чертой, которую мы должны были отметить у строителей листьев, была их капризность, частично отмеченная в томе. III. глава ix. § 14. Этот персонаж связан с грубостью и вспыльчивостью, о которых только что говорилось, и является важным источником красоты бранча: на самом деле это письменная история всей жизни бранча — о теориях, которые он сформировал, о несчастных случаях, которым он подвергся, о приступах энтузиазма, которым он поддавался в некоторые восхитительные теплые весны; о отвращении к неделям восточного ветра, о самоуничтожении ради своих друзей; или о внезапных и успешных изобретениях новых способов выбраться на солнце. Читатель сразу поймет этого персонажа, просто сравнив рис. 62, который является ответвлением рисунка Сальватора,⁵ с рисунком 63, который я проследил по гравюре “Аск Холл” Тернера из йоркширской серии. Вы не можете не почувствовать сразу не только неправильность Salvator's, но и его тупость. Теперь дело не в уравниловке, или изяществе, или серьезности; только в остроумии. У этой ветви нет здравого смысла; ее не поразила ни одна новая идея с самого начала и до конца; она не осмеливается даже перекреститься одним из своих собственных побегов. Взяв в руки любую из этих старинных гравюр, вы будете поражены, увидев, как редко *ветви* пересекаются друг с другом. Принимая во внимание, что в природе не только пересечение концов является математической необходимостью (см. Рисунок 56), но и из этого пересечения кривой за кривой, а также из связанного с этим противопоставления линий возникает лучшая часть их композиции. Посмотрите, как ветви переплетены в этом куске стебля сирени (фото 58).



Рис. 62.

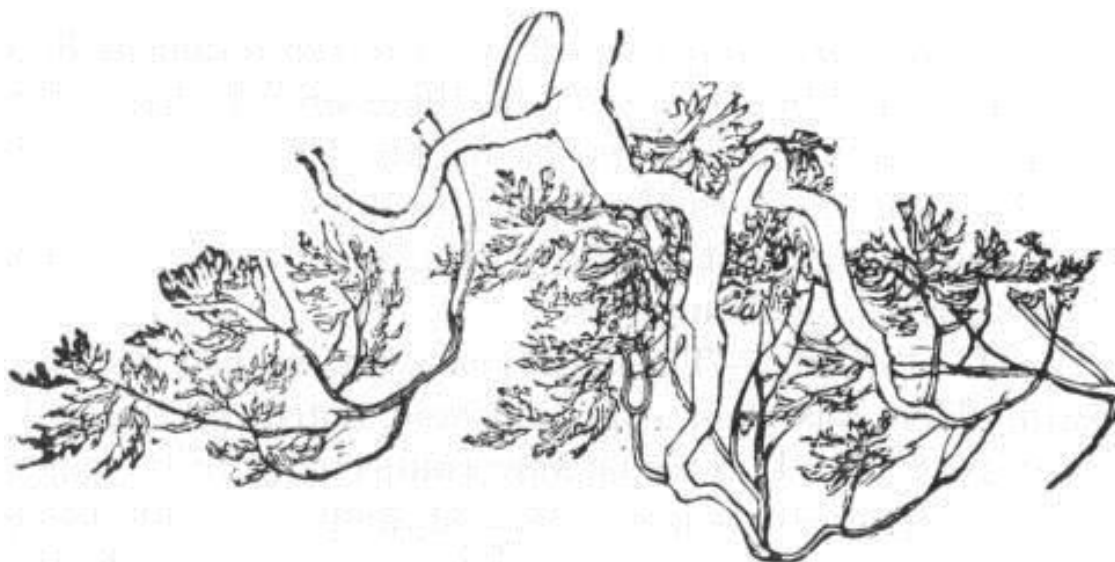


Рис. 63.



59. Своенравие Дриады.

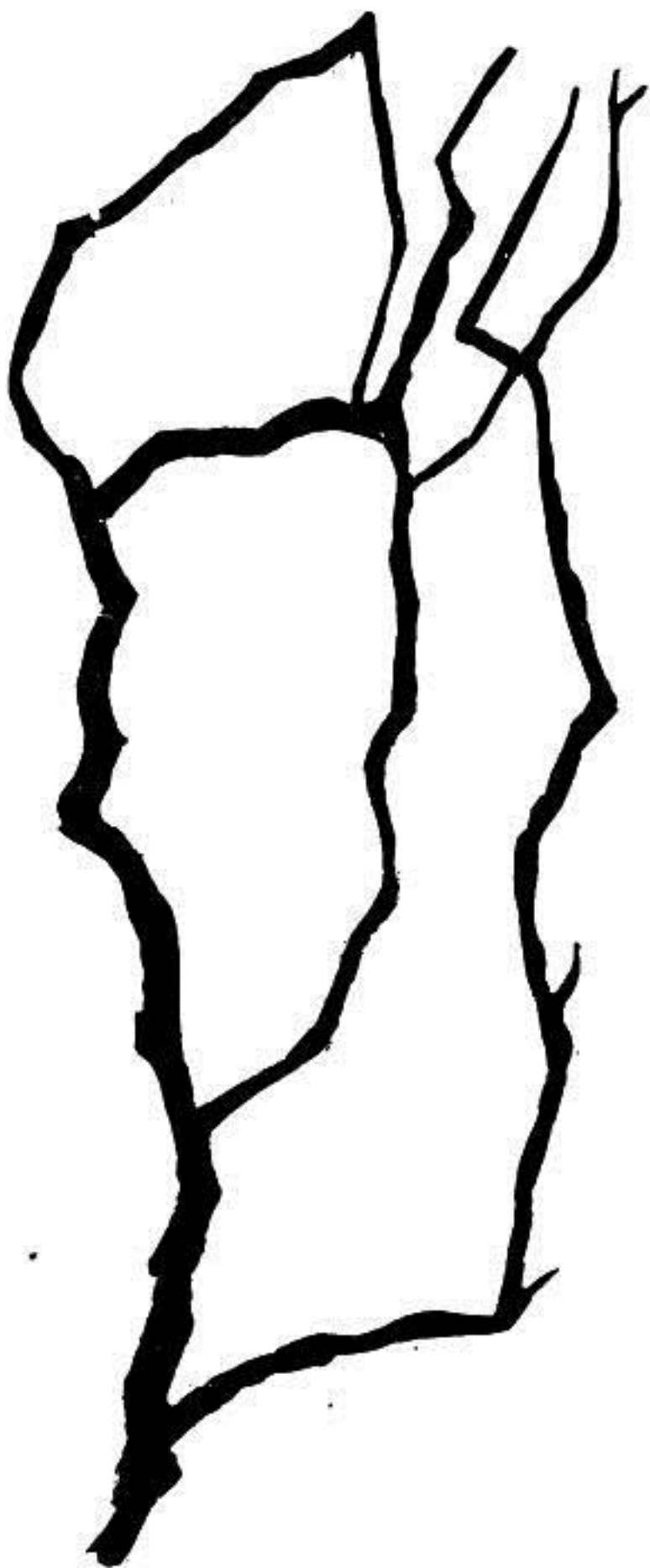


Рис. 64.

§ 12. Опять же: как старым художникам редко приходило в голову, что ветви должны пересекать друг друга, так и им, похоже, никогда не приходило в голову, что иногда их нужно укорачивать в ракурсе. Я выбрал этот фрагмент из “Аск Холла”, чтобы вы могли сразу увидеть, как Тернер укорачивает главный стебель и как при этом он показывает поворот в сторону и наружу соседнего стебля, слева, чтобы получить больше воздуха.⁶ Действительно, этот ракурс лежит в основе бизнеса; ибо, если его хорошо не понимать, невозможно правильно нарисовать форму ветви. Я поместил дубовый спрей на пластину 51 таким образом, чтобы его боковая сторона была видна как можно более прямой. Это самое неинтересное положение, в котором может быть вытянута ветка; но оно показывает первое простое действие закона упругости. Теперь я поверну ветку концом к нам и укорочу ее в ракурсе (фото 59), после чего вы заметите еще одну тенденцию во всей ветке, совсем не замеченную на первом снимке, - отбрасывать свои побеги вправо (или влево от вас), что она делает, чтобы избежать столкновения с соседней веткой, в то время как движение *вперед* заключается в стремительном изгибе справа от вас или слева от ветки: изгиб, который она принимает, чтобы восстановить положение после первой уступки. Линии более близких и мелких побегов очень близки — таким образом, укорочены — к линиям носа лодки. Вот фрагмент голландского ракурса, с которым вы можете сравнить, рис. 64.⁷

§ 13. В этом последнем совершенстве рисования ветвей Тернер стоит *совершенно один*. Даже Тициан неправильно укорачивает свои ветви. Конечно, он мог бы, если бы захотел это сделать; ведь если вы можете укорачивать конечность или руку, то тем более ветку дерева. Но либо он никогда не рассматривал дерево достаточно внимательно, чтобы почувствовать, что это необходимо, либо, что более вероятно, ему не нравилось вносить в фон элементы энергичной проекции. Какова бы ни была причина, если вы возьмете пластинки Лефевра с изображением Петра Мученика и Святого Иеронима — единственные, которые я знаю, которые дают хоть какое-то представление о рисунках деревьев Тициана, вы сразу заметите, что ветви лежат чешуйками, искусственно расставленными справа и слева, и не замысловаты и не разнообразны, даже там, где листва указывает на некоторый ракурс; таким образом, завершается доказательство моего давным — давно сделанного заявления о том, что ни один человек, кроме Тернера, никогда не рисовал ствол дерева.

§ 14. Может быть, полезно также отметить, в интересах обычного изучающего дизайн, что при рисовании листвы и сучьев все конечное изящество и общая полезность исследования зависят от того, насколько хорошо оно изображено в ракурсе; и что до тех пор, пока не будет достигнута способность делать это достаточно точно, ни один пейзажный рисунок не будет иметь наименьшей ценности; и невозможно вообще узнать характер какого-либо дерева, пока не будут нарисованы не только его ветви, но и мельчайшие оконечности в самом строгом ракурсе, с небольшими сопутствующими планами расположения листьев, почек или шипов на дереве. стебель. Таким образом, на рис. 65 изображен край одиночного побега ели в укороченном виде, показывающий упругость его лопастей снизу, а на рис. 66 - небольшой план местности, показывающий положение трех самых нижних тройных групп шипов на побеге крыжовника.⁸ Еловый побег нарисован небрежно; но не стоит делать его лучше, если только я не выгравировал его на стали, чтобы показать тонкие соотношения оттенков.

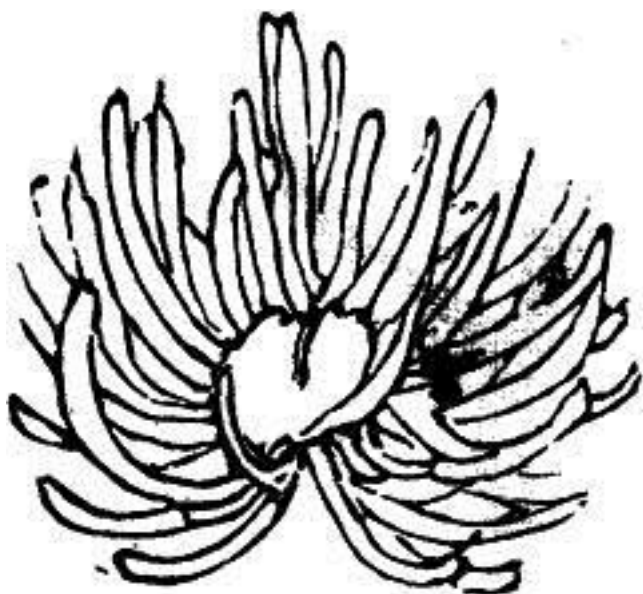


Рис. 65.

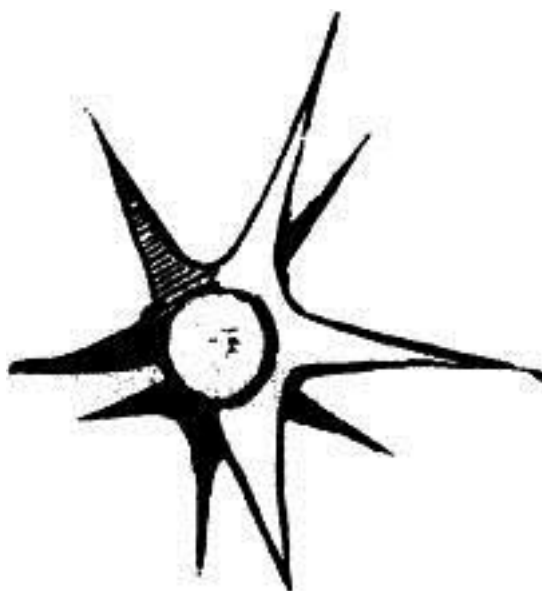


Рис. 66.

§ 15. III. Общенье. Компактность массы, представленной этим маленьким пучком сосновых сучьев, может привести нас к рассмотрению последнего признака, который я должен отметить у сучьев; а именно, способа их объединения в массы. Конечно, из всех установленных нами законов роста следует, что конечный контур любого дерева или ветви должен быть простым, содержащим внутри себя, на данной высоте или уровне, ряд листьев текущего года; только мы еще не заметили, какая форма возникает у каждой ветви в результате той роли, которую она играет в формировании массы дерева. Системы ветвления действительно бесконечны и не могут быть проиллюстрированы каким-либо количеством типов; но вот два общих типа в разделе, которые достаточно объяснят, что я имею в виду.

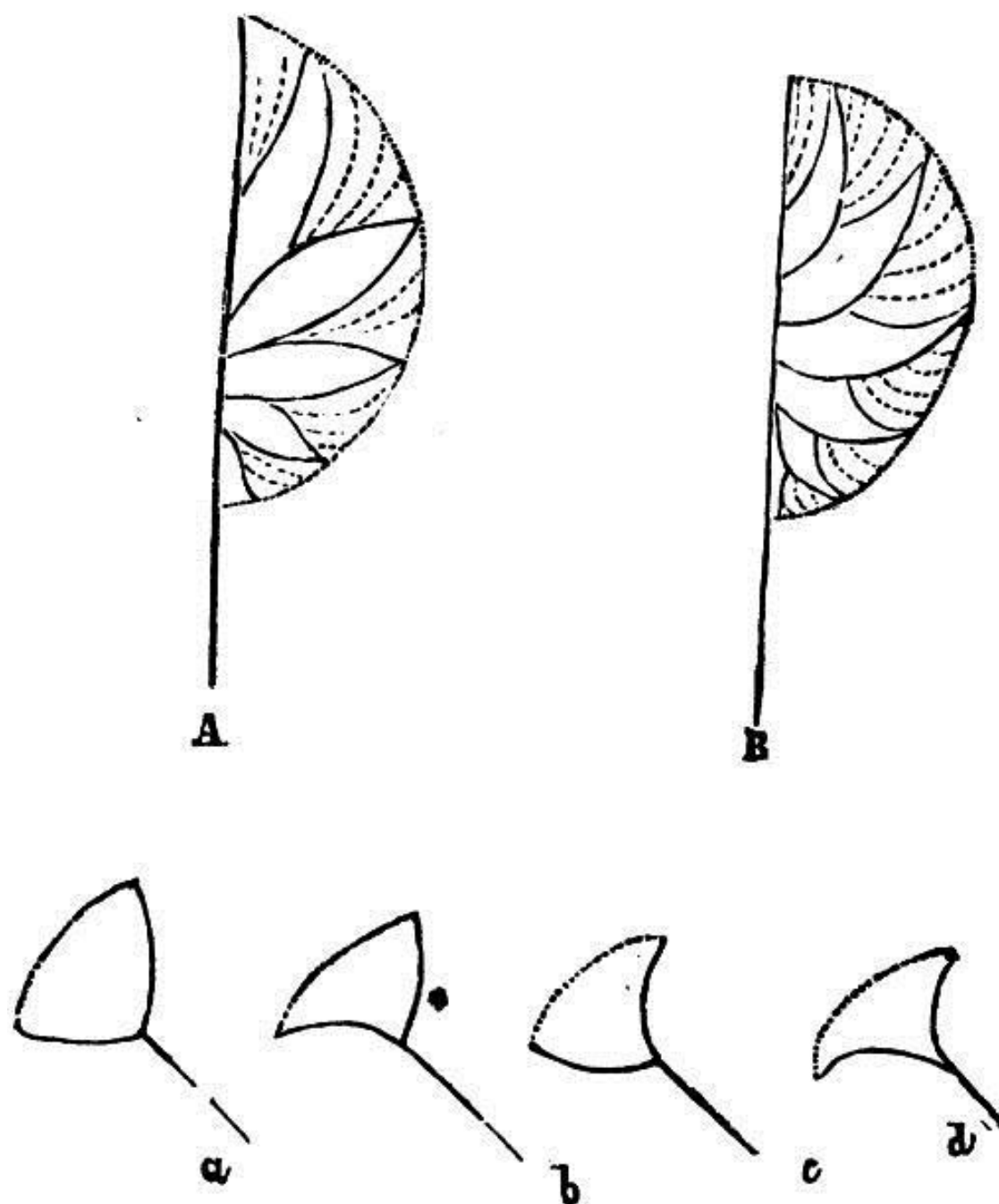


Рис. 67.

§ 16. Если дерево ветвится с вогнутой тенденцией, оно склонно выводить свои ветви к внешней кривой ограничения, как на А, рис. 67, а если с выпуклой тенденцией, как на Б. В любом случае вертикальный разрез, или профиль, сучка даст треугольную массу, заканчивающуюся изгибами и удлиненную на одном конце. Эти треугольные массы, которые вы можете увидеть с первого взгляда, преобладают в системе ветвей любого дерева зимой. Конечно, их можно математически свести к четырем типам *a*, *b*, *c* и *d*, рис. 67, но они способны к бесконечному разнообразию проявлений в действии и в подгонке их веса к несущему стержню.

§ 17. Подводя итог, мы находим, что красота этих зданий из листьев состоит, от первого шага до последнего, в том, что они демонстрируют их совершенное содружество; и единую цель, объединяющую их в обстоятельствах различных страданий, испытаний и удовольствий. Без общения нет красоты; без постоянной цели нет красоты; без неприятностей и смерти нет красоты;

без индивидуального удовольствия, свободы и каприза, насколько это может быть совместимо со всеобщим благом, нет красоты.



Рис. 68.

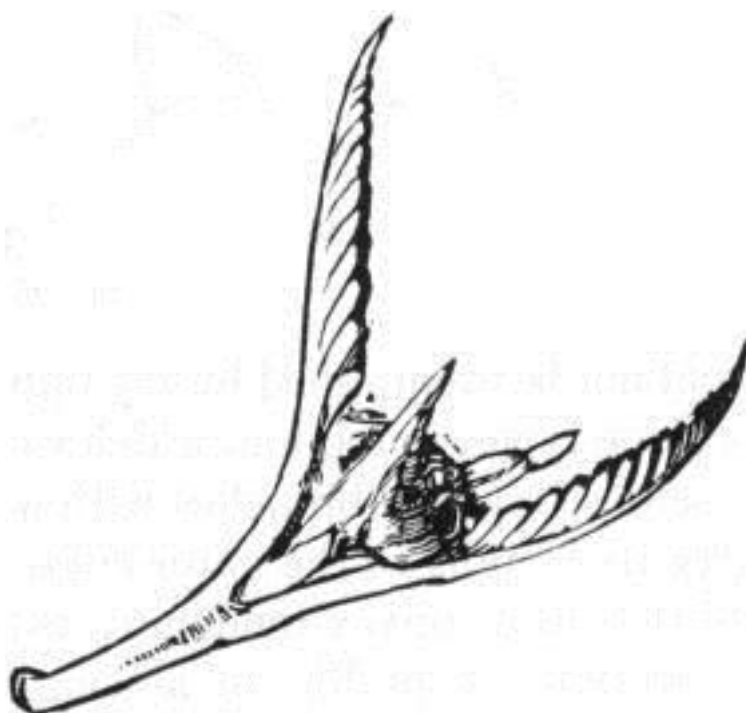


Рис. 69.

§ 18. Таким образом, красота деревьев может быть утрачена или убита многими способами. Диссонанс убьет это — одного листа с другим; неповиновение убьет это — любого листа господствующему закону; потворство убьет это и избавит от боли; или рабская симметрия убьет это и избавит от наслаждения. И это так, вплоть до мельчайшего атома и начала жизни: как только жизнь вообще возникает, возникают эти четыре ее состояния: гармония, послушание, страдание и восхитительное неравенство. Вот увеличенный участок дубовой почки, не размером с пшеничное зерно (рис. 68). Уже видны его зарождающиеся листья, расположенные по совершенному закону упругости, готовящиеся к самой тяжелой работе с правой стороны. Вот бутон кизила, только что раскрывающийся (рис. 69). Его основной закон - быть четырехугольным, но посмотрите, как самый верхний лист берет на себя инициативу, а нижний изгибается вверх, уже немного потрепанный усилием. Вот березовая почка, более развитая, рис. 70. Кто скажет, сколько вкусов уже есть в голове у этого маленького существа; или через сколько приключений оно прошло? И так до конца. Помощь, покорность, печаль, непохожесть — вот источники всего хорошего; война, непослушание, роскошь, равенство - источники всего зла.



Рис. 70.

§ 19. Есть еще один и глубоко заложенный урок, который следует извлечь из работы строителей листьев, который, я надеюсь, читатель уже усвоил. Каждый лист, который мы видели, связывает свою работу со всем накопленным результатом работы его предшественников. Их предыдущая конструкция служила ему на протяжении всей его жизни, поднимала его навстречу свету, давала ему более свободное покачивание на ветру и защищала от вредных выделений земли. Умирая, он оставляет свою собственную маленькую, но хорошо обработанную нить, хотя и незаметно, но существенно увеличивая прочность ствола, от корня до гребня, на котором он жил, и приспособливая этот ствол для лучшего обслуживания последующих поколений листьев.

Мы, мужчины, иногда в том, что считаем смирением, сравниваем себя с листьями; но пока у нас нет на это права. Листья вполне могут пренебречь таким сравнением. Мы, которые живем для самих себя и не знаем, как использовать или сохранить работу прошлого времени, можем смиренно учиться, как у муравья, предвидению, так и у листа, благоговению. Могущество каждого великого народа, как и каждого живого дерева, зависит от того, что оно не уничтожает, а

подтверждает и завершает труды своих предков. Оглядываясь назад, на историю народов, мы можем датировать начало их упадка с того момента, когда они перестали быть благоговейными в сердце и накопительными в руках и уме; с того момента, когда излишний плод возраста скрыл в них пустоту сердца, откуда исчезли простота обычаев и жилы традиций. Если бы люди охраняли праведные законы и драгоценные дела своих отцов, вложив половину того усердия, которое они вложили в перемены и опустошение, они бы сейчас не тщетно искали в тысячелетних видениях и механическом рабстве исполнения обещания, данного им так давно: “Как дни дерева, так и дни моего народа, и избранные Мои будут долго наслаждаться делом рук своих; они не будут трудиться напрасно и приносить плоды для беспокойства; ибо они - семя благословенных Господних, и их потомство с ними”.

§ 20. Этот урок мы должны извлечь из жизни листа. Еще один мы можем извлечь из его смерти. Если когда-нибудь осенью на нас снизойдет задумчивость, когда листья проплывут мимо в своем увядании, разве мы не можем мудро поднять глаза с надеждой на их могучие памятники? Взгляните, как прекрасны, как далеко простираются арками и проходами аллеи долин, окраины холмов! Такие величественные, такие вечные; радость человека, утешение всех живых существ, слава земли — они всего лишь памятники тем бедным листьям, которые слабо пролетают мимо нас, чтобы умереть. Пусть они не пройдут мимо, не дав нам понять их последний совет и пример: чтобы и мы, не заботясь о памятнике у могилы, могли воздвигнуть его в мире — памятник, с помощью которого люди могли бы научиться помнить не о том, где мы умерли, а о том, где мы жили.

1 Они увеличены, отчасти для того, чтобы показать тщательность и детальность рисунка Тернера в мельчайшем масштабе, отчасти для того, чтобы избавить читателя от необходимости пользоваться увеличительным стеклом, отчасти потому, что эта гравюра на дереве будет печататься безопасно; в то время как, если бы я сделал факсимильное изображение тонкой гравюры Тернера, блок мог бы испортиться после сотни оттисков.

2 Увеличен вдвое по сравнению с оригиналом, но в остальном скопирован с его собственной гравюры "Эдип и школа Платона".

3 Сидящего на нем попугая снимают, что можно сделать без изменения изгиба, поскольку птица установлена так, чтобы ее вес не согнул древесину.

4 Самый большой куст лавра на заднем плане "Сюзанны", Лувр — уменьшен примерно до пятой части от оригинала. Рисунок был сделан для меня месье Ипполитом Дюбуа, и я рад, что это не мой собственный рисунок, чтобы меня не обвинили в преувеличении точности Веронезе.

Эта группа листьев на оригинале выполнена в натуральную величину; круг, который мешает брызгам справа, представляет собой очертания головы и одного из старейшин; и, поскольку нарисовано для отдаленного эффекта, нет никакой заботы о завершении стеблей: они нанесены несколькими неровными штрихами кисти, которые невозможно воспроизвести на гравюре, и в результате большая часть их духа теряется.

5 Самый длинный в "Аполлоне и Сивилле", гравированный Бойделлом. (Уменьшено наполовину.)

6 ракурс сука справа — это большая смелость; после разветвления он резко приближается к нам на два-три фута, так что снова кажется вдвое толще, чем в развилке; затем снова погибает назад и наружу.

7 Хоббима. Галерея Далвич, № 131. Переверните книгу внутренним краем вверх.

8 Их смена с групп по три на группы по два, а затем на одиночные шипы в конце опрыскивания будет выглядеть очень красиво на настоящих побегах. Рисунок слева на рисунке 52 представляет собой ветку терновника с его шипами (которые представляют собой особое состояние ветви и могут распускаться как ветви, в то время как шипы не имеют ни корня, ни силы развития). Такая ветка дает хорошую практику без особых трудностей.



ГЛАВА IX.

ТЕНИ ЛИСТЬЕВ.

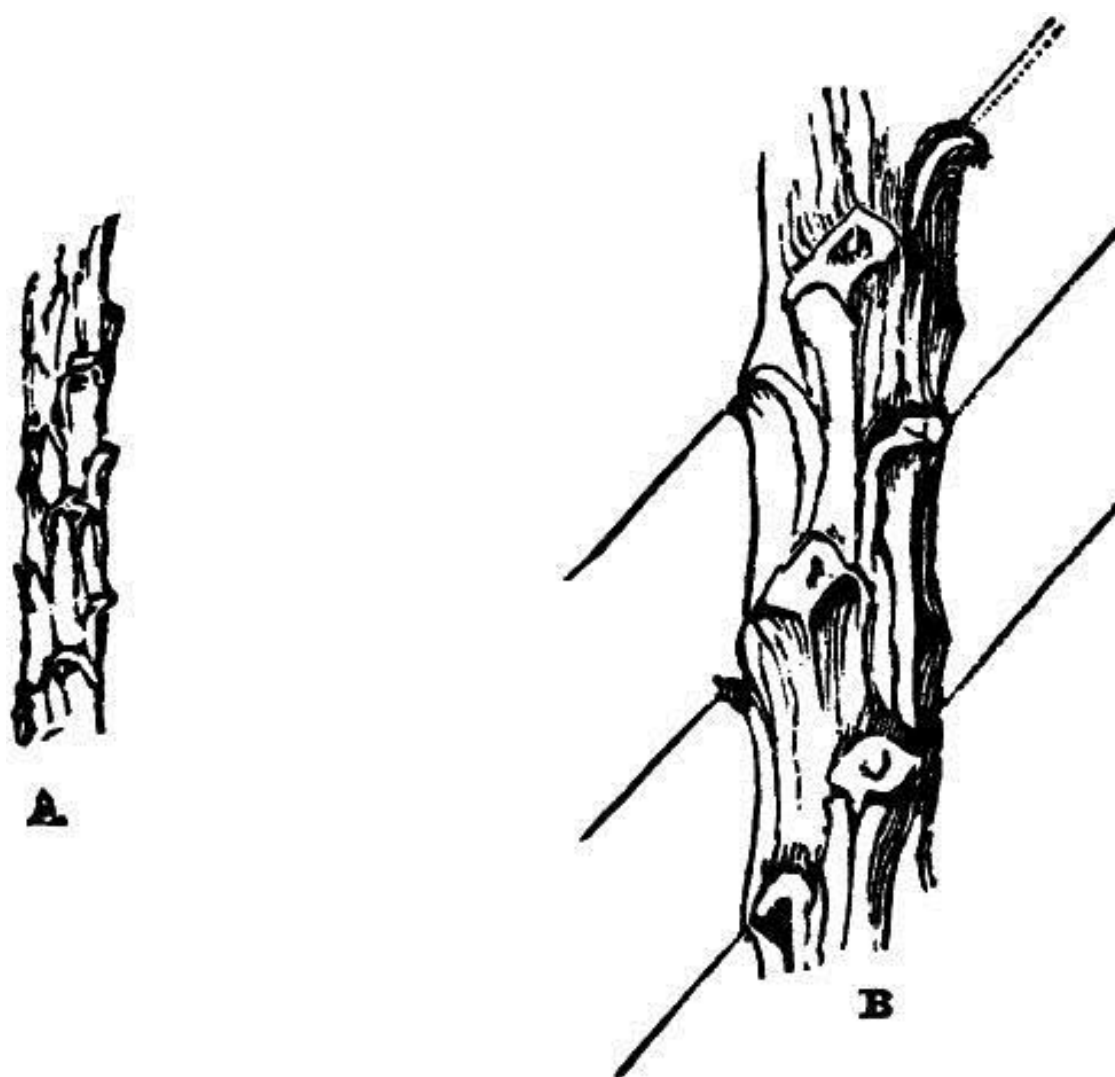


Рис. 71.

§ 1. По времени, которое потребовалось, чтобы прийти к какому-либо ясному представлению о строении щитостроев, можно судить, какая задача открылась бы перед нами, если бы мы попытались проследить более удивительные формы диких строителей с мечом. Не то чтобы они были более сложными, но они более определенны и не могут быть так легко обобщены. Условия, которые создают шпиль кипариса и чешуйчатую ширину кедра, округлую макушку

каменной сосны и совершенную пирамиду черной ели, гораздо более отчетливы, и для их иллюстрации потребовались бы более точные и любопытные диаграммы, чем изящное, но в некоторой степени монотонное ветвление строителей листьев. В общих чертах, однако, они похожи. Листья образуют побеги одинаковым накопительным способом: единственное существенное отличие состоит в том, что у строителей мечей все листья расположены близко и через равные промежутки. Вместо того чтобы допускать расширенные и изменяющиеся промежутки между ними, весь куст представляет собой одну башню из листьев-корней, расположенных идеальной спиралью. Таким образом, на рис. 71, в точке А, представлен фрагмент побега ели обыкновенной его реального размера. В - тот же увеличенный фрагмент, ромбовидные промежутки - это точки, на которых росли листья. Пунктирные линии показывают правильность спирали. По мере того как второстепенные стебли соединяются в ветви, шрамы, оставленные листьями, постепенно стираются, и вместо них образуется толстая, но сломанная и чешуйчатая кора.

§ 2. Следовательно, мастер по изготовлению мечей может обычно рассматриваться как мастер по изготовлению щитов, подвергнутый самым суровым военным ограничениям. Изящные и тонкие листья собраны в прочный, узкий, заостренный стержень; и насаживание этих стержней на них происходит в точном и идеально рассчитанном порядке. У некоторых неоднозначных деревьев, связанных с племенем (например, у древовидного дерева *vitae*), нет надлежащего стебля для наружных листьев, но все конечности образуют своего рода коралловый лист, плоский и похожий на папоротник, но сочлененный, как у ракообразного животного, который постепенно концентрируется и вырастает в стебель. Более толстые ветви этих деревьев совершенно фантастичны; и способ, которым плоская система листьев сначала образует неправильную ветвь, а затем приспосабливается к симметричной шишке всего дерева, является одним из самых интересных формообразовательных процессов, которые я знаю в растительности.

§ 3. Однако ни на эту, ни на какую-либо другую формацию сосны у нас здесь нет места для подробного изучения; а без подробностей все обсуждение их напрасно. Я позволю себе отметить лишь несколько моментов, касающихся моего любимого дерева, черной ели, не с какой-либо целью художественной критики (хотя мы могли бы получить некоторые любопытные результаты, сравнив популярные рисунки сосны в Германии, Америке и других странах с темными лесами, с истинными природными формами), а потому, что я думаю, что выражение этого дерева не было правильно понято путешественниками в Швейцарии, и что, немного понаблюдав за ним, они могли бы легко получить более справедливое представление.

§ 4. Из многих заметных приспособлений природы к разуму человека, одним из самых необычных кажется то, что деревья, предназначенные специально для украшения самых диких гор, в общих чертах являются самыми формальными деревьями. Виноградная лоза, которая должна быть спутницей человека, своенравно послушна в своем росте, образуя гирлянды рядом с его кукурузными полями, или покрывая его садовые дорожки, или отбрасывая свою тень все лето на его дверь. Всегда ассоциируемый с аккуратностью выращивания, он привносит все возможные элементы сладкой дикости. Сосна, почти всегда размещенная среди сцен, беспорядочных и пустынных, привносит в них все возможные элементы порядка и точности. Деревья в низинах могут клониться то в одну, то в другую сторону, хотя их сгибает всего лишь луговой ветерок или заросли коровяка, от которых их стволы наклоняются под уклон. Но пусть шторм и лавина сделают свое дело, и пусть сосна найдет только выступ вертикальной пропасти, за который можно уцепиться, она, тем не

менее, вырастет прямой. Воткните прутик от последнего побега вниз по стволу; он должен указывать на центр земли, пока дерево живо.

§ 5. Также может быть полезно, чтобы ветви в низинах тянулись туда-сюда за тем, что им нужно, и принимали всевозможные неправильные формы и удлинения. Но сосна приучена ни в чем не нуждаться и все переносить. Она решительно цельна, самодостаточна, не желает ничего, кроме правильности, довольствуется ограниченным завершением. Высокая или короткая, она будет прямой. Маленькое или большое, оно будет круглым. Этим мягким деревьям в низинах также может быть позволено радовать себя демонстрацией цветения и милыми подарками плодородия. Нам, строителям с мечом, приходится выполнять более тяжелую работу за человека, и мы должны выполнять ее сомкнутыми отрядами. Остановить сползание горных снегов, которые похоронили бы его; удерживать отдельными каплями на остриях наших мечей дождь, который смыл бы его и его поля-сокровища; лелеять в тени среди наших коричневых опавших листьев ручейки, питающие ручьи в засуху; служить надежной защитой от зимнего ветра, который со свистом пронесется сквозь голые ветви на равнине: такую услугу мы должны оказывать ему стойко, пока живы. Наши тела также к его услугам: они мягче, чем тела других деревьев, хотя наш труд тяжелее, чем их. Пусть он берет их, как ему заблагорассудится, для своих домов и кораблей. Точно так же, возможно, было бы хорошо, если бы эти робкие деревья в низинах затрепетали всеми своими листьями или обратили свою бледность к небу, если только мимо них прольется ливень; или, наконец, опали их листья, больные и увядшие. Но мы, сосны, должны жить беспечно среди гневных туч. Мы размахиваем своими ветвями только тогда, когда буря умоляет нас, как мужчины размахивают руками во сне.

И, наконец, эти слабые деревья в низинах могут отчаянно бороться за последние остатки жизни и снова давать слабые побеги от своих корней, когда их срубают. Но мы, строители с мечом, погибаем смело; наша смерть будет совершенной и торжественной, как и наши воины: мы отдаем свои жизни без сопротивления и навсегда.¹

§ 6. Я хочу, чтобы читатель на мгновение сосредоточил свое внимание на этих двух замечательных чертах сосны, ее прямоте и округлом совершенстве; обе замечательные и по своему происхождению прелестные, хотя до сих пор они мешали нарисовать дерево. Я говорю, во-первых, о его прямоте. Поскольку мы постоянно видим это в самых диких декорациях, мы склонны вспоминать только как характерные примеры того, что было нарушено в результате насильственного несчастного случая или болезни. Конечно, такие случаи нередки. Почва сосны подвержена постоянным изменениям; возможно, скала, в которой она укоренилась, раскалывается от мороза и проваливается вперед, сбрасывая молодые стебли под уклон, или вся масса земли вокруг нее размывается дождем, или огромный валун падает на ее ствол сверху и заставляет его расти в течение двадцати лет, накренившись на бок весом в пару тонн. Следовательно, особенно на краях отвесных скал, около водопадов или на берегах ледников, а также в других местах, подверженных нарушениям, сосну можно увидеть искаженной и наклонной; и в “Источнике Арверона” Тернера он, со своим обычным безошибочным восприятием главного в любом вопросе, остановился на этом способе описания истории ледника. Ледник не может объяснить свое собственное движение; и обычные наблюдатели видели в нем только его жесткость; но Тернер увидел, что удивительной вещью была его негибкость. Другой лед неподвижен, только этот лед шевелится. Все берега шатаются под его волнами, крошатся и иссушаются, как под ударами непрекращающегося шторма. Он изобразил камни на переднем плане расшатанными — скатывающимися и шатающимися вниз вместе; сосны, отброшенные ими в сторону, их верхушки омертвели, оголившись под ледяным ветром.

§ 7. Тем не менее, это не самое истинное или универсальное выражение характера сосны. Давным-давно я сказал даже о Тернере: “В дух сосны он не может войти”. Он сразу понял, что это за ледник; он слишком часто видел силу моря на берегу, чтобы не заметить действие этих волн с хрустальными гребнями. Но сосна была для него чужой, противоположной его восхищению широкими и плавными линиями; он отвергал ее великолепную прямолинейность. Великолепная! — нет, иногда почти ужасная. Другие деревья, покрывающие скалу или холм, подчиняются форме и колебаниям земли, облекают ее мягкой податливостью, отчасти являются ее подданными, отчасти льстецами, отчасти утешителями. Но сосна поднимается с безмятежным сопротивлением, самодостаточная; и я никогда не могу без благоговения долго оставаться под огромным альпийским утесом, вдали от всех домов или работы людей, глядя снизу вверх на группы сосен, когда они стоят на неприступных выступах и опасных уступах огромной стены, в молчаливом множестве, каждая как тень той, что рядом с ней, — прямые, неподвижные, призрачные, как отряды призраков, стоящих на стенах Ада, не зная друг друга — немые навеки. Вы не можете дотянуться до них, не можете воззвать к ним; — эти деревья никогда не слышали человеческого голоса; они намного выше всех звуков, кроме шума ветра. Ни одна нога никогда не трогала их опавший лист. Лишенные всякого комфорта, они стоят между двумя вечностями Пустоты и Скалы, но с такой железной волей, что сама скала рядом с ними кажется согнутой и разбитой — хрупкой, слабой, непоследовательной по сравнению с их темной энергией тонкой жизни и монотонностью зачарованной гордости: бесчисленные, непобедимые.

§ 8. Затем обратите внимание на их совершенство. Впечатление, произведенное на умы большинства людей, должно быть, было получено скорее из картинок, чем из реальности, насколько я могу судить; такой неровной они считают сосну, тогда как ее главный признак здоровья - зелень и полная округлость. Она стоит компактно, как одна из ее собственных шишек, слегка изогнутая по бокам, законченная и причудливая, как резное дерево в каком-нибудь елизаветинском саду; и вместо того, чтобы быть дикой по выражению, образует самый мягкий из всех лесных пейзажей; ибо другие деревья демонстрируют свои стволы и изогнутые ветви; но сосна, растущая либо пышной массой, либо в счастливом уединении, не позволяет увидеть ни одной ветки. Вершина за вершиной вздымаются его пирамидальные хребты или до самой травы простираются венчики его ветвей; так что нет ничего, кроме зеленого конуса и зеленого ковра. Она не только мягче, но и в каком-то смысле жизнерадостнее другой листвы, поскольку отбрасывает лишь пирамидальную тень. Низменный лес выгибается дугой над головой и окутывает землю темнотой; но сосны, растущие разбросанными группами, делают прогалины между ними изумрудно яркими. Его мрачность присуща ему самому; сужаясь к небу, он позволяет солнечному свету падать на росу. И если когда-нибудь среди сосновых полянок мной овладевает суеверное чувство, оно никогда не бывает запятнано старым немецким страхом перед лесом; это лишь более торжественный оттенок волшебства, которое царит на наших английских лугах; так что я всегда называл самую красивую сосновую полянку в Шамуни “Лощиной фей”. Он находится в долине под крутым подъемом над Пон-Пелисье, и добраться до него можно по небольшой извилистой тропинке, спускающейся с вершины холма; на самом деле это не настоящая долина, а широкий уступ, поросший мхом и дерном, нависающий над Арве в грозном обрыве (который, однако, скрывают пологие ветви). В конце его возвышается почти изолированный скалистый мыс, окрашенный в разные цвета. С другой стороны он окружен утесами, с которых падает небольшой каскад, буквально падающий среди сосен, потому что он такой легкий, сверкающий на солнце мелкими жемчужинами, что сосны не отличают его от тумана и растут сквозь него, не обращая внимания. Внизу только покрытая мхом тишина, а сверху, навеки, снега безымянного Эгюиля.

§ 9. И наконец, третья особенность, на которую я хочу, чтобы вы обратили внимание в сосне, - это ее изысканная тонкость. Другие деревья поднимаются на фоне неба точками и сучками, но это - бахромой.² Вы никогда не увидите его граней, настолько они неуловимы; и по этой причине, насколько я знаю, только деревья способны к таким огненным изменениям, которые, как мы видели ранее, были замечены Шекспиром. Когда солнце встает из-за хребта, поросшего соснами, при условии, что хребет находится на расстоянии около двух миль и виден ясно, все деревья примерно на три-четыре градуса с каждой стороны от солнца становятся деревьями света, видимыми в чистом пламени на фоне более темного неба и ослепительными, как само солнце. Сначала я думал, что это из-за настоящего блеска листьев; но теперь я верю, что это вызвано облачной росой на них — каждый мельчайший листочек несет свой бриллиант. Кажется, что эти деревья, всегда живущие среди облаков, позаимствовали у них часть своего великолепия; и сами по себе, будучи самой темной растительностью, все же могли добавить великолепия самому солнцу.

§ 10. Но еще больше меня поразили их утонченный вид вдали от центральных Альп, среди пасторальных холмов Эмменталля или низменных районов Берна, где они расположены группами между коттеджами, чьи гонтовые крыши (они тоже из сосны) темно-серо—голубого цвета и фасады с легкой резьбой, золотистые и оранжевые в лучах осеннего солнца,³ сияют на берегах и лужайках на склонах холмов, - бесконечных лужайках, холмистых и усыпанных шипами, и повсюду покрытых темно-зелеными копнами сена, аккуратно расставленными, как в лесу. драгоценности (горное сено, когда на пастбищах много источников, остается странно темным и свежим в зелени в течение целого дня после того, как его скошат). И среди этого нежного очарования коттеджа и поля нежнее всего стоят молодые сосны, благоухающие, как ладан, их тонкие стволы, прямые, как стрелы, и кристально белые, которые, кажется, ломаются от прикосновения, как иголки; а их арабески темных листьев насквозь пронизаны бледным сиянием ясного неба, опалово-голубого, где они сменяют друг друга вдоль мягких гребней холмов, вверх и вниз.

§ 11. Я наблюдал за ними в таких сценах с более глубоким интересом, потому что из всех деревьев они до сих пор оказывали наибольшее влияние на человеческий характер. Влияние другой растительности, каким бы сильным оно ни было, было разделено смешанными видами; вяз и дуб в Англии, тополь во Франции, береза в Шотландии, олива в Италии и Испании разделяют свою мощь с деревьями более низкого качества и со всем изменчивым очарованием последовательного земледелия. Но огромное единство сосны поглощает и формирует жизнь расы. Тень сосны покоится на нации. Северные народы столетие за столетием жили под властью той или иной из двух великих сил Сосны и Моря, которые были бесконечны. Они жили среди лесов, словно плыли по волнам, и не видели ни конца, ни какого-либо другого горизонта; и все же темно-зеленые деревья или темно-зеленые воды своей бахромой или пеной зазубривали рассвет. И какие бы элементы воображения, или воинской силы, или домашней справедливости ни приносили норвежцы и готы в борьбу с распушенностью или деградацией Юга Европы, их обучали под зелеными крышами и дикой листвой сосен.

§ 12. Я не пытаюсь, какой бы увлекательной ни была задача, проследить это влияние (смешанное с суевериями) в Скандинавии или Северной Германии; но давайте, по крайней мере, отметим это в примере, о котором мы так часто говорим, но так редко принимаем близко к сердцу. Было много споров относительно характера швейцарцев, возникших из-за трудностей, с которыми другим нациям приходилось понимать их простоту. Считалось, что они либо романтически добродетельны, либо низменно корыстолюбивы, хотя на самом деле они не были ни героями, ни низменными, но были людьми с искренним сердцем, упрямыми

больше, чем любое зарегистрированное упрямство; мало заботящимися о своей жизни, но и не отбрасывающими ее беспричинно прочь; не формирующими высоких идеалов совершенствования, но никогда не ослабляющими хватки за благо, которое они когда-то приобрели; лишенными всяких романтических чувств, но любящими практичной и терпеливой любовью, которая не утомляет и не покидает; мало склонными к религиозному энтузиазму, но поддерживающими свою веру в чистоту, которую не заглушает никакая мирская суета, и не запятанный лицемерием; не по-рыцарски великодушный и не трогательно гуманный, но никогда не преследующий своих побежденных врагов и не дающий погибнуть своим беднякам; гордый, но не позволяющий своей гордыне втянуть себя в неосторожную или недостойную ссору; скупой, но с удовольствием отдающий должное ближнему; туповатый, но прозорливый в отношении всех принципов справедливости; и терпеливый, никогда не допускающий промедления из-за лени или снисходительности из-за страха.

§ 13. Такое настроение швейцарцев, хотя и воодушевляло всю конфедерацию, коренилось главным образом в одном маленьком районе, который составлял сердце их страны, но лежал не среди ее самых высоких гор. Под ледниками Церматта и Эволены, на раскаленных склонах Вале крестьяне пребывали в бесцельном оцепенении, о которых никто не слышал, кроме как как о послушных вассалах великого епископства Сион. Но там, где нижние выступы известковых скал были разбиты впадинами Люцернского озера, а пронизывающие с севера бодрящие ветры препятствовали росту виноградной лозы, вынуждая крестьян вести исключительно пасторальный образ жизни, была выращена другая раса людей. Их узкие владения должны быть отмечены маленьким зеленым пятнышком на каждой карте Европы. Это примерно сорок миль с востока на запад; столько же с севера на юг; и все же на этом клочке пересеченной местности, в то время как каждое королевство мира вокруг него поднималось или падало в роковых изменениях, и каждая многочисленная раса смешивалась или расточала себя в различных дисперсиях и упадках, династия простых пастухов оставалась неизменной. Нет никаких сведений об их происхождении. Они не готы, бургунды, римляне и не германцы. Они всегда были гельветами и всегда были свободными. Добровольно отдав себя под защиту Дома Габсбургов, они признали его верховенство, но сопротивлялись его угнетению; и восстали против несправедливых правителей, которых он назначил над ними не для того, чтобы получить, а для того, чтобы искупить свои свободы. Одержав победу в битве у озера Эгери, они стали передовыми знаменосцами среди народов Европы в деле верности и жизни - верности в самом высоком смысле этого слова законам милосердной справедливости Бога и верности и братской стойкости человека.

§ 14. Как я уже сказал, вы не найдете среди них ни тонкого остроумия, ни высокого энтузиазма, только непоколебимый здравый смысл и упрямую прямооту. Их нельзя убедить в их обязанностях, но они чувствуют их; они не используют фраз дружбы, но не подведут вас в случае необходимости. Вопросы вероучения, которые другие народы пытались решить с помощью логики или мечтательности, эти пастухи подвергли практическим испытаниям: спокойно выдержали отлучение от церкви аббатов, которые хотели пасти свой скот на чужих полях, и с алебардой в руке нанесли удар швейцарской реформации, потому что евангелисты Цюриха отказались присылать им причитающиеся запасы соли. Неохотно уступая требованиям суеверий, они были терпеливы к требованиям экономии; они покупали освобождение от налогов, но не от грехов; и в то время как продажа индульгенций была запрещена в церкви Энзидлена так же смело, как и у ворот Виттенберга, жители долины Фрутиген⁴ семь лет не ели мяса, чтобы мирно освободить себя и своих потомков от сеньориальных притязаний барона Турма.

§ 15. Возможно, у нас нет достаточных оснований для определения того, какая похвала может быть заслужена за эту скромную и рациональную добродетель. Надолго должно остаться под вопросом, насколько пороки высшей цивилизации могут быть искуплены ее достижениями, а ошибки более трансцендентальной преданности прощены ради ее восторга. Но, как бы там ни было, характер этого крестьянства, по крайней мере, полезен для других и достаточен для их собственного спокойствия; и по своей последовательности и простоте он стоит особняком в истории человеческого сердца. Насколько далеко она продвинулась под влиянием природных явлений, также может быть оспорено; и я не должен вступать в такой спор с каким-либо твердым убеждением. Швейцарцы, безусловно, не испытывают к своим горам чувств, ни в коей мере не соответствующих нашим. Скалы Ротстока были скорее оборонительными крепостями, чем зрелищами великолепия, которые вершили судьбы тех, кто жил у их подножия; и воспитание, за которое дети гор должны были благодарить склоны Муотта-Тал, заключалось в здоровом дыхании и твердости конечностей гораздо больше, чем в возвышенности идей. Но момент, на который я хотел бы обратить внимание читателю, заключается в том, что характер сцены, которая, по-видимому, произвела впечатление на местных жителей, если таковая вообще была, - это не то, что мы сами ощущаем, когда въезжаем в этот район. Три почтенных кантона или штата получили свое название не по их озерам, не по их утесам и не по их ледникам — хотя все это было исключительно их собственностью. Они назывались не Государствами Скал и не Государствами Озера, а Государствами Леса. И одно из трех, содержащее самое трогательное свидетельство духовной силы швейцарской религии, в названии монастыря “Холм ангелов”, само по себе имеет не что иное, как милое детское название “Под лесом”.

§ 16. И действительно, вы можете пройти под ними, если, покидая самое священное место в истории Швейцарии - Луг Трех фонтанов, вы прикажете лодочнику грести немного к югу вдоль берега залива Ури. Самая крутая здесь, на его западной стороне, стена его скал вздымается к небесам. Далеко, в синеве вечера, подобно огромной мостовой собора, лежит озеро в своей темноте; и вы можете услышать шепот бесчисленных падающих вод, возвращающихся из впадин утеса, подобно голосам множества людей, молящихся себе под нос. Время от времени шум волны, медленно поднимающейся там, где скалы склоняются над черной глубиной, тяжело затихает, как последняя нота реквиема. Напротив, зеленый от высокой травы и окруженный деревушками-шале, Фронт Альп возвышается в едином торжественном сиянии пасторального света и покоя; а выше, на фоне сумеречных облаков, призрачные на сером обрыве, стоят, мириады за мириадами, призрачные армии унтервальденской сосны.⁵

Я видел, что незнакомец может пройти через эту великую часовню с ее купелью вод, горными колоннами и облачными сводами, не будучи тронут ни одной благородной мыслью или взволнован какой-либо священной страстью; но для тех, кто получил от ее волн крещение своей юности, и познал под ее скалами верность своей зрелости, и наблюдал среди ее облаков подобие мечты о жизни глазами старости - для них я не поверю, что горное святилище было построено, или покой его лесных теней охранялся их Богом, напрасно. .

¹ “Поэтому Крез, услышав все это, послал сказать жителям Лампсака, чтобы они отпустили Мильтиада; а если нет, он срубит их, как сосну”. - *Ирод.* vi. 37.

2 Китс (в своей манере) помещает почти все, что можно сказать о сосне, в один стих, хотя сосны, о которых он говорит, - это всего лишь образное обозначение. Сейчас я дошел до того, что восхищаюсь им, что не осмеливаюсь читать его, настолько он разочаровал меня моей собственной работой; но другие не должны оставлять непрочитанной, рассматривая влияние деревьев на человеческую душу, эту чудесную оду Психее. Вот статья о соснах:—

“Да, я буду твоим священником и воздвигну храм

В каком-нибудь нехоженом уголке моего разума,

Где ветвистые мысли, вновь выросшие с приятной болью,

Вместо сосен, будут шелестеть на ветру:

Далеко-далеко вокруг эти темные деревья

Вырастут из диких хребтов гор, крутизна за крутизной;

И там зефиры, ручьи, птицы и пчелы Убаюкают поросших мхом дриад;

И в этих темных лесах.

посреди этой широкой тишины

Розовое святилище я украшу

шпалерой из венков работающего мозга,

бутонами, колокольчиками и звездами без названия,

Со всей Фантазией Садовника, какую только можно изобразить,

Который, разводя цветы, никогда не выведет прежних.

И будет для тебя все нежное наслаждение,

Какое только может завоевать призрачная мысль;

Яркий факел и створки открываются ночью,

Чтобы впустить теплую Любовь”.

3 В последнее время на холмах появилось много коттеджей с очень красивой резьбой, мастерство в которой поощряется путешественниками; и свежесрубленная лиственница великолепно окрашена в розовых лучах солнца.

4 Эта долина находится на перевале Гемми в кантоне Берн, но люди там такие же по характеру, как и в Вальдштеттене.

5 Утес, непосредственно примыкающий к озеру, находится в кантоне Ури: над ним возвышаются зеленые холмы Унтервальдена. Это самый величественный участок берега Люцернского озера; скалы возле часовни Телля не такие высокие и не такие обрывистые.



ГЛАВА X.

ЛИСТЬЯ НЕПОДВИЖНЫ.

§ 1. Следует помнить, что наше последнее исследование должно было касаться источников красоты палаточных растений, или полевых цветов; читатель, возможно, сочтет, что это не представляет большой трудности, поскольку красота цветов в некоторой степени общепризнанна и понятна.

Признался? ДА. Постиг? нет; и, что еще хуже, во всех своих высших проявлениях он еще много дней остается непостижимым: хотя при небольшом постоянном применении, я полагаю, вскоре мы могли бы узнать больше, чем сейчас, о цветах, которые достаточно осязаемы и сохраняются дольше, чем цвета облаков. Мы открыли кое-что определенное о цветах опала и павлиньего пера; возможно, также, в свое время мы сможем дать некоторый отчет о том истинном золоте (единственном золоте, имеющем внутреннюю ценность), которым позолачивают лютики; и понять, как располагаются пятна при окраске анютиных глазок.

Искусство представляет интерес, когда мы можем постичь любой из его секретов; но к такому знанию дорога лежит не по кирпичным улицам. И как бы ни была сделана эта цветочная роспись, одно можно сказать наверняка: это делается не с помощью механизмов.

§ 2. Возможно, можно подумать, что если бы мы лучше понимали цветы, то любили бы их меньше.

Мы и так их не очень любим. Мало кого интересуют цветы. Многие, действительно, любят находить новую форму цветка, ухаживая за ним, как ребенок за калейдоскопом. Многим также нравится справедливое обслуживание цветов в оранжерее, как справедливое обслуживание тарелок на столе. Многие интересуются ими с научной точки зрения, хотя даже они относятся к номенклатуре, а не к цветам. И некоторые наслаждаются своими садами; но я никогда не слышал о участке земли, который бы хорошо сдавался в аренду под строительство, оставаясь неухоженным из-за того, что на нем росли цветы. Я никогда не слышал, чтобы в парках выращивали дикие гиацинты, хотя часто их содержат для диких зверей. А поскольку цветущее время года - в основном весна, я полагаю, что большинство людей в этот период предпочитают оставаться в городах.

§ 3. Год или два назад мой проницательный и эксцентрично мыслящий друг, которому взбрело в голову нарушить этот национальный обычай и отправиться весной в Тироль, проезжал через долину близ Ландеха с несколькими такими же упрямыми спутниками. Вдали показалась странная гора, опоясанная по грудь голубой полосой, как наша английская королева. Было ли это голубое облако? Голубая горизонтальная полоса воздуха, которой Тициан дышал в юности, видимая сейчас вдали, которой смертный, возможно, никогда больше не вдохнет? Был ли это мираж — метеор? Останется ли он, чтобы к нему приблизились? (между ними и подножием горы еще десять миль извилистой дороги.) Такие вопросы были у них по этому поводу. Один только мой зоркий друг утверждал, что это нечто существенное: что бы это ни было, это не воздух и никуда не исчезнет. Были преодолены десять миль дороги, экипаж тронулся, гора поднялась. Он терпеливо оставался, расширяясь еще шире и приобретая более небесное сияние — пояс горечавок. Такие вещи

действительно можно увидеть в Альпах весной, и только весной. Учитывая это, я наблюдаю, что большинство людей предпочитают ездить туда осенью.

§ 4. Тем не менее, без какой-либо особой привязанности к ним, большинство из нас, по крайней мере, лениво соглашаются с красотой цветов, время от времени собирают их и предпочитают из других форм растительности. Как ни странно, это именно то, чего *не*.

Любой другой предмет они рисуют в надлежащем месте и по назначению, с уважением; но, за исключением обязательных и несовершеннолетних, никогда не рисуют цветов. Любопытный факт! Вот люди, которые всю жизнь изучают цвет, и единственное, что они не будут рисовать, - это цветок! Что угодно, только не это. Отороченная мехом мантия, украшенный драгоценными камнями пояс, шелковое платье, бронзовый корсет, нет, старое кожаное кресло или обои, если хотите, с величайшей осторожностью и удовольствием; но ни в коем случае не цветок, если этого можно избежать. Когда дело волей-неволей должно быть сделано, великие художники, конечно, делают это правильно. Тициан в своих ранних работах иногда с любовью распускает один-два цветка, как коломбины в наших "Бахусе" и "Ариадне". Так же и Гольбейн. Но в своих более поздних и могущественных работах Тициан интенсивно рисует только веер или браслет, но никогда цветок. На его портрете Лавинии в Берлине розы нанесены достаточно тонко, чтобы занять их место, без какой-либо привязанности и с максимально приглушенным красным оттенком; в то время как на ее более позднем портрете в Дрездене роз вообще нет, но есть пояс из чеканных золотых шариков, на каждом гвоздике которых Тициан сосредоточил свою силу, и я искренне верю, что он немного забыл о лице, так много он думал о них.

§ 5. В картине Поля Веронезе "Европа" в Дрездене весь передний план покрыт цветами, но они выполнены резкими и грубыми штрихами, как у художника-декоратора. На картинах Корреджо в Дрездене и в "Антиопе" в Лувре есть прекрасные кусочки листвы, но нет цветов. Большая гирлянда из апельсинов и лимонов с их листьями над храмом Святого Георгия в Дрездене традиционно ассоциируется с украшенными гирляндами фонами Гирландахо и Мантеньи, но старательное отсутствие цветов делает ее почти неприятно громоздкой. Я не помню ни одной картины Веласкеса или Тинторете, кроме обязательных лилий Благовещения. Цветы Рубенса грубые; цветы Вандика расплывчатые, легкие и приглушенные по цвету, чтобы не соперничать с мякотью. На его портретах детей короля Карла в Турине, очаровательной картине, изображены заросли роз, в которых розы кажутся заколдованными не так, как надо, потому что все их листья серые, а цветы тускло-кирпично-красные. И все же это правильно.

§ 6. Одна из причин этого заключается в том, что всем великим людям нравится, когда их низшие формы следуют контурам больших поверхностей или группируются в связанные массы. Узоры делают первыми, листья - последними; но цветы стоят отдельно.

Другая причина заключается в том, что красоту лепестков и текстуру цветка можно увидеть только вблизи; но плоские узоры можно разглядеть издалека, так же как и блеск металлических изделий. Все великие люди рассчитывают свою работу на эффект на некотором расстоянии и знают, что с этой целью теряется время на завершение рисования цветов. Далее, определение формы цветов требует болезненного внимания и сдерживает фантазию; тогда как при раскрашивании меха, драгоценных камней или бронзы цвет и оттенок можно варьировать почти по своему желанию и без усилий.

Опять же, многое из того, что есть лучшего в цветах, неподражаемо в живописи; и по—настоящему хороший мастер чувствует слабость своих средств, когда он честно сопоставляет их с Природой и откровенно отказывается от попытки нарисовать розу тускло-красной, вместо того чтобы пытаться соперничать с ее румянцем на солнце.

И, наконец, почти во всех хороших пейзажных картинах широта переднего плана подразумевает такое расстояние зрителя от ближайшего объекта, которое должно полностью помешать ему разглядеть детали цветка.

§ 7. Однако есть более глубокая причина, чем все это, а именно, что цветы не обладают возвышенностью. Нам придется исследовать природу возвышенного в нашем следующем и последнем разделе, среди других идей отношения. Здесь я лишь вкратце отмечу тот факт, что впечатления благоговения и печали лежат в основе ощущения возвышенности, а красота отдельных цветов не относится к тому виду, который связывает себя с таким ощущением, поэтому в целом существует большое различие между умами, любящими цветы, и умами высшего порядка. Цветы, по-видимому, предназначены для утешения обычного человечества: их любят дети; тихие, нежные, довольные обычные люди любят их по мере того, как они растут; роскошные и беспорядочные люди радуются им, собравшись вместе: Они - сокровище дачника; и в многолюдном городе отметьте, как маленьким осколком радуги, окна тружеников, в сердце которых покоится завет мира. Страстные или религиозные умы созерцают их с нежностью, лихорадочной интенсивностью; эта привязанность видна строго спокойной в работах многих старых религиозных художников и смешанной с более открытыми и истинными деревенскими чувствами в работах наших собственных прерафаэлитов. Для ребенка и девушки, крестьянина и рабочего на производстве, гризетки и монахини, влюбленного и монаха они всегда драгоценны. Но для людей высшей власти и вдумчивости ценен лишь временами; символически и трогательно часто для поэтов, но редко ради них самих. Они выпадают забытыми из рук великих рабочих и солдат. Такие люди в знак благодарности примут венки из листьев или терновые венки, но не венки из цветов.

§ 8. В последнее время было сделано несколько прекрасных вещей, и, вероятно, еще более прекрасные будут сделаны нашими молодыми художниками, изображающими цветение сада и поля в массе и размахе. Я имел некоторое отношение к поощрению этого импульса; и действительно, если картины должны быть по сути имитационными, а не изобретательскими, то лучше тщательно рисовать гиацинты, а не опавшие листья, и розы, а не жнивье. Однако такая работа, как я утверждал в своем первом эссе на эту тему в 1851 году, ¹ может связать себя с великими школами, только став изобретателем, а не копиистом; и по большей части, я полагаю, этим молодым художникам не мешало бы помнить, что поскольку лучшая красота цветов совершенно неподражаема, а их сладчайшие заслуги недоступны искусству, картина предполагает некоторый подход к неудовлетворительной насмешке в холодных образах того, что Природа дала для того, чтобы его обдували обильные весенние ветры и прикасались счастливые цветы. поступь юности.

§ 9. Среди великих мастеров, как я уже говорил, мало кропотливой или нежной росписи цветов. Максимум, что Тернер когда-либо допускает на своих передних планах, - это пара водяных лилий, пучок вереска или наперстянки, иногда чертополох, фиалка или маргаритка, или вьюнок-колокольчик; ровно столько, чтобы привести глаз к пониманию богатой тайны его более отдаленной листвы. Поистине, богатая тайна, в отношении которой необходимо тщательно учитывать следующие факты о листве палаточных растений.

§ 10. Два признака, по-видимому, особенно характерны для земных растений: во-первых, они должны быть характерными и интересными; во-вторых, они не должны сильно пострадать при раздавливании.

Я говорю, во-первых, характерно. Листья больших деревьев имеют приблизительно простые формы, слегка однообразные. Они предназначены для того, чтобы их можно было увидеть в массе. Но листья травы у наших ног принимают самые разные странные формы, словно приглашая нас рассмотреть их. Звездообразные, сердцевидные, копьевидные, стреловидные, с резьбой, бахромой, расщепленные, бороздчатые, зазубренные, извилистые; в завитках, в пучках, в шпильках, в венках, бесконечно выразительных, обманчивых, фантастических, никогда не одинаковых от стебля до цветка; они, кажется, постоянно соблазняют нашу бдительность и получают удовольствие от того, что опережают наше чудо.

§ 11. Во-вторых, обратите внимание, их формы таковы, что при раздавливании они заметно не страдают. Их сложность уже неупорядоченна: зазубрины и разрывы - законы их бытия; разрывы при шаге они не причиняют вреда. Вот, например (рис. 72), простой контур листа лютика в полном свободном росте, который, возможно, можно принять за хороший распространенный тип земной листы. Рис. 73 - менее совершенный, расположенный так, чтобы показать его симметричную ограничивающую форму. Но как различны оба варианта; как изящно они переходят в красоту! Как в эгвиях великих Альп, так и в этой низшей траве, где раздирание - закон бытия, это закон красоты.

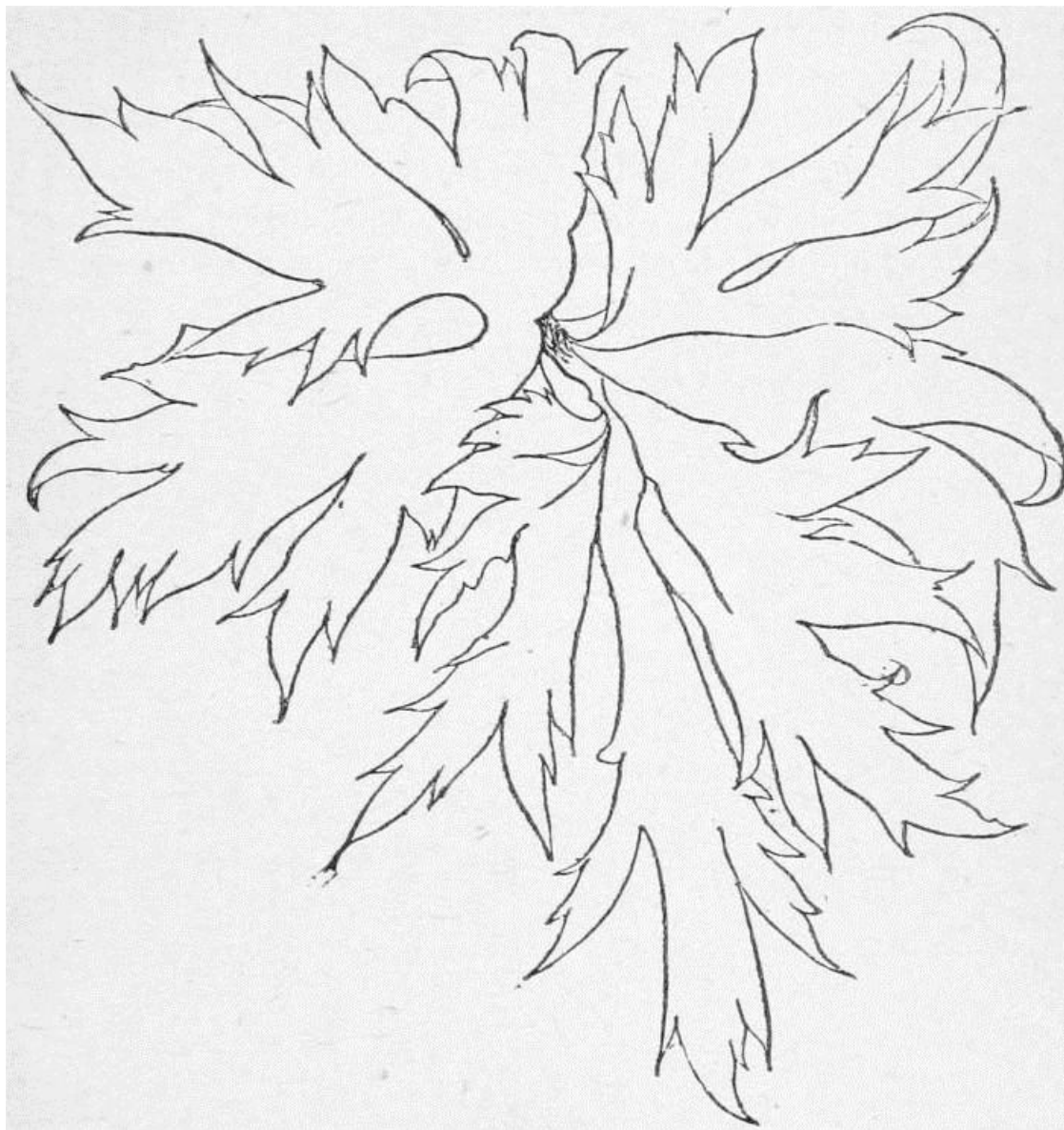


Рис. 72.

§ 12. Однако один класс этих оборванных листьев, характерный для палаточных растений, выполняет, как мне кажется, странную выразительную функцию. Я имею в виду группу листьев, раздираемых на *чередующиеся* промежутки, обычно представленные чертополохом. Изменение ренты, если не абсолютно, то эффективно, свойственно земным растениям. Листья строителей разорваны симметрично, образуя расходящиеся группы, как у конского каштана, или они неправильно извилистые, как у дуба; но у земляных растений постоянно присутствуют формы, подобные тем, что изображены на противоположной пластинке: своего рода перепончатоножный лист, так сказать; сплошная ткань, увеличивающаяся попеременно с каждой стороны стебля. Листья такой формы обязательно имеют своего рода прихрамывающую походку, как будто они выросли не все сразу, а сначала немного с одной стороны, а затем немного с другой, и везде, где они встречаются в большом количестве, придают растительности переднего плана выражение, которое мы ощущаем и называем “рванным”.

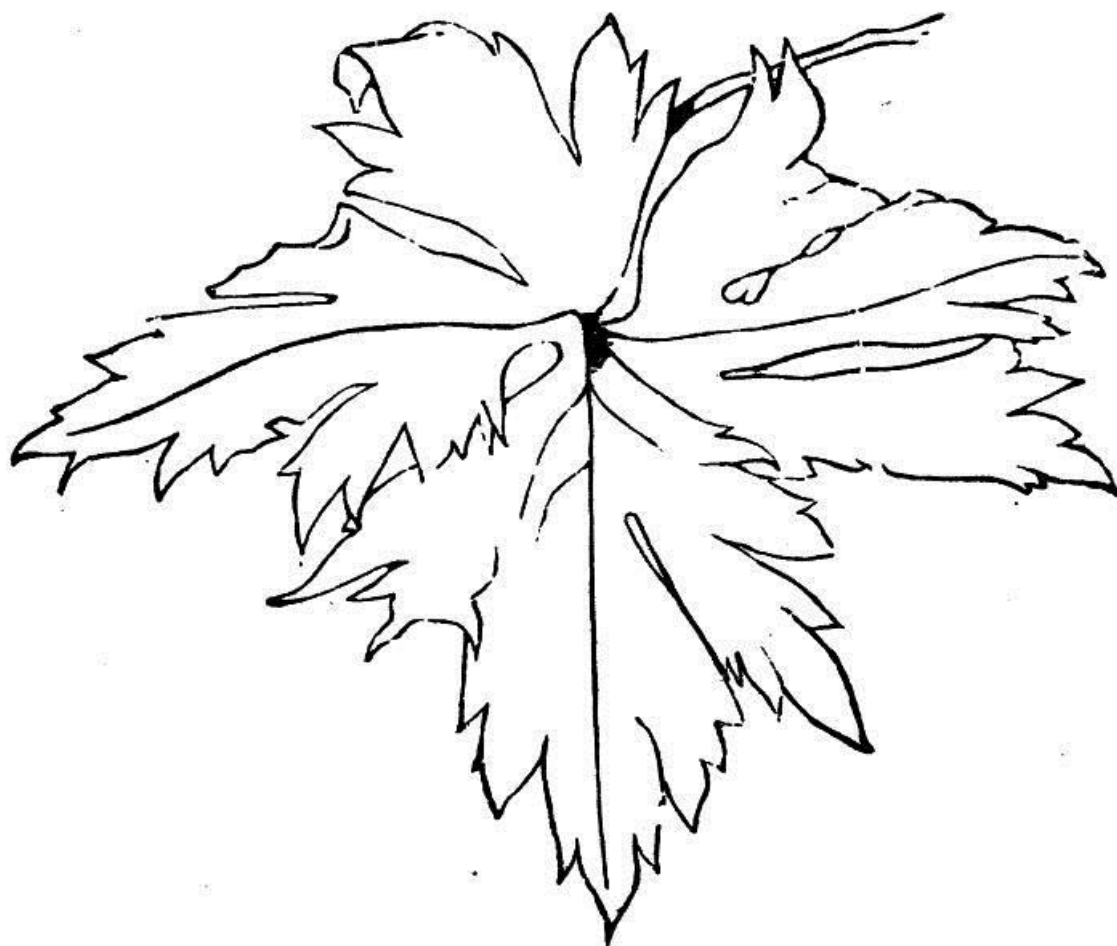


Рис. 73.



60. Обрыв листьев.

§ 13. Странно, что простое чередование листьев дает такой эффект; тем более, что чередующиеся листья, полностью отделенные друг от друга, дают один из самых изящных

видов строительных растений. И все же факт действительно таков, что попеременная трещина в земляном листе является основной причиной его неравномерного воздействия. Как бы глубоко она ни была симметрично разорвана, как у алхемиллы или лютика, только что рассмотренного, и как бы мелко ни была измельчена, как у петрушки, результатом всегда будет нежная сочность, если только зазубрины не чередуются, а ткань листа не переходит в стебель; и как только появляются эти условия, появляется и неровность.

§ 14. Еще более достойно внимания, что надлежащая функция этих листьев, которые так ясно и сильно бросаются в глаза, по-видимому, заключается в привлечении внимания человека к местам, где требуется его работа, поскольку почти все они обычно растут на руинах или запущенной земле: не на благородных руинах или на *дикой* почве, а на кучах мусора или участках земли, которые были лениво обработаны или сильно нарушены. Лист справа от трех на Тарелке, который является наиболее характерным для данного класса, принадлежит *Sisymbrium Irio*, который по своему выбору всегда растет на руинах, оставленных пожаром. Растение, которое, насколько я заметил, растет первым на перенесенной земле, - это мать-и-мачеха: его широкий покрывающий лист сильно зазубрен, но только неправильной формы, без очередных разрывов; но сорняки, отмечающие обычное пренебрежение, такие как чертополох, дают четкое чередование.

§ 15. Аспекты сложности и неосторожности повреждения еще более усиливаются в траве полевой, потому что это "травя, дающая семя", то есть семя, отличное по своему характеру от того, которое деревья образуют в своих плодах.

Я несколько встревожен, перечитывая приведенное выше предложение, опасаясь, что ботаник или другой ученый откроет книгу на нем. Ибо, конечно, сущностный характер плода или семени заключается лишь в том, что жизненный принцип растения становится переносимым и на некоторое время сохраняемым, поэтому мы должны называть каждую такую овощную оболочку "плодом" или "семенем" безразлично. Но по отношению к человеку между ними есть заметная разница.

Семя - это то, что мы "сеем".

Фрукт, которым мы "наслаждаемся".

Плод - это семя, приготовленное специально для вида и вкуса человека и животных; и в этом смысле у нас есть настоящий плод и плод-предатель (ядовитый); но, возможно, это лучшее доступное различие,² поскольку семя является частью, необходимой для обновленного рождения растения, плод - это такое семя, заключенное или поддерживаемое каким-либо посторонним веществом, которое мягкое и сочное, красиво окрашенное, приятное и полезное для животных и людей.

§ 16. Я нахожу это удобным в этой книге и жалею, что не подумал об этом раньше, всякий раз, когда я сталкиваюсь с затруднением, предоставляя читателю самому разобраться в нем. Поэтому, возможно, он будет настолько добр, что сам определит для себя "плод". Определив это, он обнаружит, что предложение, по поводу которого я был встревожен выше, в основном верно, и что палаточные растения в основном являются травами, дающими семена, в то время как строительные растения дают плоды. Увитые ягодами кустарники из камня и дерева, какими бы низкорослыми они ни были, являются настоящими строителями. Единственное важное исключение составляет земляничное растение — нежный бедуин.

§ 17. Конечно, основная причина этого проста и практична: плоды не следует топтать, и, возможно, их лучше положить немного в стороне от легкой досягаемости, чем слишком

близко к руке, чтобы их нельзя было собирать просто так или без особых хлопот, и можно было подождать, пока они не созреют должным образом: в то время как растения, предназначенные для топтания, имеют мелкие и многочисленные семена, твердые и деревянные, которые можно встряхивать и разбрасывать без вреда.

Кроме того, прекрасные плоды часто можно приносить только с терпением; не молодыми и поспешными деревьями, а в свое время, после долгих страданий; и лучший плод часто бывает украшением старости, чтобы восполнить недостаток другой благодати. В то время как растения, которые не будут работать, а только цветут и коченеют, не приносят (за исключением трав) плодов высокого служения, а только семя, продлевающее их род, только травам оказана великая честь за их смирение, как мы видели в нашем первом рассказе о них.



Рис. 74.



Рис. 75.



Рис. 76.



Рис. 77.



Лицом к странице 97.

Рис. 78.

§ 18. Поскольку это так, мы находим еще один элемент очень сложного эффекта, добавленный к другим, которые существуют у палаточных растений, а именно, элемент мельчайших, зернистых, перистых или пушистых семенных коробочек, смешивающий причудливые коричневые штрихи и пыльную дрожь танцующих зерен с цветением ближайших полей; и отбрасывающий паутинчатую серость и мягкость перистого тумана на их поверхность вдалеке; всегда таинственный, не только с утренней росой или миражом в полдень, но и с дрожащими нитями тонких древесных соцветий, каждая из которых немного колокольня из зерновых колоколов, все перезванивают.

§ 19. Я испытываю сильное искушение нарисовать один из таких же колосьев прекрасной травы с ее сладко меняющимися пропорциями свисающих зерен, но это было бы

бесполезным проявлением изящества, поскольку такая форма, конечно, никогда не вписывается в общий эффект переднего плана.³ Однако я выгравировал в верхней части группы ксилографий напротив (рис. 74) группу из одного листа на переднем плане работы Дюрера в "Святом Губерте", которая интересна с нескольких точек зрения; как пример современной работы, ничуть не менее древней; поскольку это дважды удаленное факсимиле; сначала оно было нарисовано с пластины пером мистером Алленом, а затем факсимилировано на дереве мисс Байфилд; и если читатель сможет сравнить его с оригиналом, он обнаружит, что в большинстве частей он все еще довольно близок (хотя ближайший большой лист испорчен), и, конечно же, некоторые из лучших и ценнейших качеств работ Дюрера утрачены. Тем не менее, это дает четкое представление о совершенстве его замысла, каждый лист тщательно продуман в перспективе и нарисован с безошибочной решимостью. С каждой стороны от него (рис. 75, 76) по два фрагмента с довольно хорошей современной гравюры, которую я противопоставляю Дюреру, чтобы показать разницу между настоящей работой и той, которая претендует на детализацию, но лишена чувства или знания. В фигуре слева очень много листьев, но все они расположены одинаково; рисовальщик не представляет себе их реального положения, но рисует один за другим, как если бы он рассказывал историю о кирпичиках. Травы справа выглядят изящно, но это всего лишь набор неорганических линий. Посмотрите, как травинки Дюрера пересекают друг друга. Если вы возьмете ручку и скопируете небольшой фрагмент из каждого примера, то вскоре почувствуете разницу. Внизу, в центре (рис. 77), находится травинка с гравюры Ландсира "Любимчики леди", более массивная и эффектная, чем два боковых фрагмента, но все еще свободная и несоставная. Затем под ним снова произведение твердой и хорошей работы, которое будет стоять рядом с работой Дюрера; это только контур группы листьев с переднего плана Тернера в "Ричмонде с вересковых пустошей", гравюру которого я привожу в уменьшенном виде, фото 61, главным образом, ради переднего плана, а на фото 62 - группа листьев, о которой идет речь, в их свете и тени, с мостом за ними. То, что я в основном хочу сказать о них, относится к нашему разделу, посвященному композиции; но этот простой фрагмент переднего плана Тернера, возможно, заставит читателя обратить внимание на его замечательные картины о почти непостижимом труде, с которым он стремился передать избыточность и изящество измельченной листвы.

§ 20. Сравнивая офорт на Фото 61 с опубликованной гравюрой, можно увидеть, как много еще предстоит сделать, прежде чем какое-либо приблизительно точное изображение переднего плана Тернера станет доступным для публики. Эта табличка была уменьшена мистером Армитеджем по моему рисунку, сделанному пером, такого же размера, как оригинал Тернера (18 дюймов на 11 дюймов). Под увеличительным стеклом это будет выглядеть немного лучше, но только самая дорогая гравюра реального размера может дать какое-либо представление о богатстве мшистой и папоротниковой листвы, включенной в настоящий рисунок. И если это так на одном из обычных английских рисунков, изображающих бесплодную йоркширскую пустошь, то можно представить, какой была бы задача по-настоящему выгравировать такой передний план, как у "Байской бухты" или "Дафны и Левкиппа", целью Тернера в которых была роскошь.



61. Ричмонд с вересковых пустошей.



62. У ручья.

§ 21. На всех этих классических передних планах его разум возвращался к сильному впечатлению, произведенному на него во время учебы в Риме обилием растительности, которая украшает своим шитьем и цветением груды руин. Я всегда отчасти сожалел об этих занятиях римлянами, думая, что они привели его к чрезмерному увлечению потворствованием пышности растительности, ассоциирующейся с увяданием; и помешали ему в достаточной степени проникнуться более торжественной и священной

бесконечностью, с которой среди более величественных руин альпийского Рима сияют чистым и неподвижным великолепием горечавка и роза.

§ 22. Листья неподвижны. Могучие сосны колышутся над ними, и слабая трава трепещет рядом с ними; но голубые звезды покоятся на земле с миром, как на небесах; и далеко вдоль хребтов железных скал, такие же неподвижные, как они, рубиновые гребни альпийских роз вспыхивают в низких лучах утра. Ни эти еще самые неподвижные листья. Другие там погружены в более глубокую тишину, безмолвные рабы земли, которым мы, возможно, обязаны благодарностью и нежностью, самыми глубокими из всех, что мы можем оказать за служение листу.

§ 23. Странно думать о постепенно уменьшающейся силе и отстраненной свободе среди отрядов листьев — от размаха каштана и опадания виноградной лозы до плотно сморщенного трилистника и довольной маргаритки, прижатой к земле; и, наконец, о листьях, которые не просто прилегают к земле, но и сами являются ее частью; прикреплены к ней своими боками, кое-где из гранитных кристаллов торчит только морщинистый край. Мы нашли красоту в дереве, приносящем плод, и в траве, дающей семя. Как быть с травой, не дающей *по* семян,⁴ бесплодным, лишенным цветов скальным лишайником?

§ 24. Лишайники и мхи (хотя эти последние в своей роскоши густы и обильны, как травянистый покров, но оба по большей части самые скромные из зеленых существ, которые живут), — как насчет них? Кроткие создания! первое милосердие земли, покрывающее тихой мягкостью ее безмолвные скалы; создания, полные жалости, покрывающие странной и нежной честью покрытый шрамами позор разорения, — тихонько кладущие палец на дрожащие камни, чтобы научить их покою. Никакие слова, которые я знаю, не передадут, что это за мхи. Ни один из них не является достаточно нежным, ни один из них не является достаточно совершенным, ни один из них не является достаточно насыщенным. Как рассказать о округлых выступах пушистой и сияющей зелени, о звездчатых отделах рубинового цвета, покрытых тонкой пленкой, как будто Духи Горных пород могли прясть порфир, как мы делаем стекло, о узорах из замысловатого серебра и окаймлении янтаря, блестящих, древовидных, отшлифованных до прерывистой яркости, о глянцевых переходах шелковистых переливов, но в то же время приглушенных и задумчивых, обрамленных для простейших, сладчайших проявлений изящества. Их не соберут, как цветы, для венка или знака любви; но из них дикая птица свьет себе гнездо, а усталый ребенок - подушку.

И, как первая милость земли, они являются ее последним подарком нам. Когда все остальное служение растений и деревьев тщетно, мягкие мхи и серый лишайник заступают на вахту у надгробия. Леса, цветы, даровые травы на какое-то время сделали свое дело, но они служат вечно. Деревья для двора строителя, цветы для покоев невесты, зерно для амбара, мох для могилы.

§ 25. И все же, будучи в одном смысле самыми скромными, в другом они являются самыми почитаемыми из детей земли. Неувядающие, неподвижные, червь не беспокоит их, и осень не опустошает их. Сильные в смирении, они не бледнеют в жару и не чахнут на морозе. Им, неторопливым, с неизменным сердцем, доверено ткать темные, вечные гобелены холмов; им, медленно нарисованным карандашом, раскрашенным ирисом, нежное обрамление их бесконечных образов. Разделяя неподвижность невозмутимой скалы, они разделяют и ее выносливость; и в то время как ветры уходящей весны рассеивают белые цветы боярышника, как занесенный снег, и лето приглушает на выжженном лугу золотистый цвет борщевика, - далеко вверх, среди гор, серебристые пятна лишайника, похожие на звезды, покоятся на

камне; и собирающееся оранжевое пятно на краю вон того западного пика отражает закаты тысячелетней давности.

1 *Прерафаэлит*. Эссе содержит несколько важных замечаний о творчестве Тернера, которые, следовательно, я не повторяю в этом томе.

2 Я говорю о "наилучшем доступном различии". Это, конечно, не настоящее различие. Стручок гороха - это своего рода центральный тип семени и семенного сосуда, и определить плод настолько сложно, чтобы держаться от него подальше. В некоторых странах гороховую скорлупу отваривают и употребляют в пищу вместо гороха. Утверждение, что фрукт - это "скорлупа, которая хороша без варки", не звучит как научное различие. Более того, даже если мы унизим себя этим практическим обращением к кухне, мы все равно далеки от успеха. Ведь мякоть клубники - это не "скорлупа", семена находятся снаружи. Доступная часть граната или апельсина, хотя и представляет собой оболочку из семян, сама по себе закрыта менее полезной кожурой. В то время как в миндале скорлупа становится еще менее полезной, и все полезные свойства уходят в само семя, как в кукурузное зерно.

3 По той же причине я не вдаюсь в рассуждения о геометрических формах цветов, хотя они глубоко интересны, и, возможно, когда-нибудь я смогу провести несколько исследований о них отдельно. Читатель должен, однако, отметить, что красота формы цветов в основном зависит от более точной отделки или более тщательно варьируемого развития трехслойных, четырехслойных и пятислойных структур, к которым, как мы видели, неравномерно приближаются листовые почки. Самые красивые шестилепестковые цветки (например, побеги рододендрона) состоят из двух треугольных групп, одна накладывается на другую, как у нарцисса; а самые интересные виды как шестилепестковых, так и синк-фольгированных имеют неодинаковые листья, симметричные с противоположных сторон, как у ириса и фиалки.

4 Читатель должен всегда помнить, что моя работа касается только *аспектов* вещей. Конечно, у лишайника есть семена, как и у других растений, но не эффективно и не заметно для человека.



ЧАСТЬ VII.

О КРАСОТЕ ОБЛАКОВ.

ГЛАВА I.

БАЛАНСИРОВАНИЕ ОБЛАКОВ.

§ 1. Мы видели, что, когда землю нужно было подготовить для обитания человека, между ним и ее тьмой была расстелена как бы завеса промежуточного бытия, в которой были соединены, в умеренной степени, стабильность и бесчувственность земли, а также страсти и гибель человечества.

Но небеса также должны были быть подготовлены для его обитания.

Между их жгучим светом, их глубокой пустотой и человеком, как между земным мраком железной субстанции и человеком, должна была быть расстелена завеса промежуточного существа; которая должна была смягчить невыносимую славу до уровня человеческой слабости и обозначить неизменное движение небес подобием человеческой превратности.

Между землей и человеком возник лист. Между небом и человеком появилось облако. Его жизнь была отчасти подобна падающему листу, а отчасти - летящему пару.

§ 2. Имеет ли читатель какое-либо четкое представление о том, что такое облака? Давным-давно у нас был кое-какой разговор о них, и, возможно, мы думали, что их природа, хотя в то время и не была нам ясна, будет достаточно легко понятна, если мы серьезно возьмемся за ее изучение. Начнем ли мы с одного или двух самых простых вопросов?

Этот туман, который утром так мягко стелется по долине, ровный и белый, сквозь который поднимаются верхушки деревьев, словно после наводнения, — почему *он* такой тяжелый? и почему он лежит так низко, будучи при этом таким тонким и хрупким, что полностью растает в великолепии утра, когда солнце осветит его еще несколько мгновений? Эти колоссальные пирамиды, огромные и прочные, с очертаниями, как у скал, и силой, способной выдержать удары высокого солнца, заливающего их огненные бока, — почему *они* такие легкие, — их основания высоко над нашими головами, высоко над вершинами Альп? почему они тают не с восходом солнца, а с его заходом, и оставляют ясными сумеречные звезды, в то время как туман долины снова окутывает землю подобно савану?

Или тот призрак облака, который крадется вон мимо той сосновой рощи; нет, который *не* крадется мимо них, но преследует их, все еще обволакивая их, и все же — и все же медленно: то опускаясь красивой волнистой линией, как женская вуаль; то исчезая, то пропадая: мы на мгновение отводим взгляд и оглядываемся назад, и оно снова там. Какое отношение имеет это к той сосновой роще, что оно бродит возле них и петляет между их ветвями туда-сюда? Спрятал ли он облачное сокровище среди мха у их корней, за которым он так наблюдает? Или какой-нибудь сильный чародей заколдовал его, чтобы он полюбил возвращение, или крепко привязал его к этим прутьям ветви? А вон тот полупрозрачный полумесяц, изогнутый, как лук лучника, над заснеженной вершиной, высочайшим из всех холмов, — эта белая арка, которая образуется только над высочайшим гребнем, — как он удерживается там, очевидно, отталкиваясь от снега — нигде не касаясь его, чистое небо виднеется между ним и краем горы, но никогда не покидает его, — уравновешенный, как белая птица, парящая над своим гнездом?

Или те военные тучи, что собираются на горизонте, с драконьими гребнями, с огненными языками; как обуздать их колючую силу? что это за кусочки, которые они чавкают своими испаряющимися губами, сбрасывая хлопья черной пены? Объединенные левиафаны Небесного моря, из ноздрей их выходит дым, и глаза их подобны векам утра. Меч того, кто направлен на них, не может удержать ни копья, ни дротики, ни доспехи. Где скачут военачальники их армий? Где определены меры их марша? Яростные ропотуны, отвечающие друг другу с утра до вечера, — что это за упрек, который привел их в благоговейный трепет и привел к миру? чья рука вернула их назад тем путем, которым они пришли?

§ 3. Я не знаю, подумает ли читатель поначалу, что на подобные вопросы легко ответить. Настолько далекий от этого, я скорее верю, что некоторые из тайн облаков вообще никогда не будут поняты нами. “Знаешь ли ты равновесие облаков?” Будет ли когда-нибудь ответом

гордость? “Чудесные дела Того, Кто совершенен в знании?” Будут ли когда-нибудь таковыми *наши* знания?

Одно из самых обескураживающих последствий разнообразного характера моей работы заключается в том, что я совершенно не в состоянии принять к сведению прогресс современной науки. Я не знаю, что конкретно было обнаружено или наблюдалось в отношении облаков; но благодаря случайному запросу, который мне удалось провести, я не нахожу ни одной книги, в которой бы честно описывались трудности объяснения даже обычных аспектов неба. Таким образом, в этом разделе я смогу сделать немногим больше, чем предложить читателю вопросы, изложив тему в понятной для него форме. Все люди, привыкшие к расследованию, подтвердят мои слова о том, что это великий шаг, когда мы лично совершенно уверены в том, чего мы *не* знаем.

§ 4. Итак, во-первых, я полагаю, что мы не знаем, что заставляет облака плавать. Облака - это вода, в той или иной тонкой форме; но вода тяжелее воздуха, и самая прекрасная форма, которую вы можете придать тяжелому предмету, не заставит его плавать в легком предмете. *На* нем - да; как на лодке; но *в* нем - нет. Облака - это не лодки, и не в форме лодок, и они парят в воздухе, а не на его вершине. “Нет, но хотя они и непохожи на лодки, разве они не могут быть похожи на перья?” Если из гусиного пуха можно изготовить гагачий пух, а из растительной ткани - пух чертополоха, оба достаточно плавучие на какое-то время, то, несомненно, из водной ткани можно изготовить также водяной пух, который будет достаточно плавучим для любых облачных целей”. Это не так. Выпустите оперение гаги в безветренный день, и все оно опустится на землю: действительно, медленно, на вид; но практически так быстро, что все наши прекраснейшие облака собрались бы здесь в кучу у наших ушей через час или два, если бы они были сделаны только из водяных перьев. “Но разве они не могут быть похожими на гусиные перья и содержать внутри себя воздух? Разве все их частицы не могут быть крошечными шариками?”

Воздушный шар всплывает только тогда, когда воздух внутри него либо специально, либо в результате нагрева легче воздуха, в котором он плавает. Если бы внутри перьев облаков был теплый воздух, облако было бы теплее окружающего его воздуха, а это не так (я полагаю). И если бы у облачных перьев внутри перьев был водород, то облако было бы вредно для дыхания, а это не так - по крайней мере, мне так кажется.

“А не может ли у них внутри перьев ничего не быть?” Тогда они поднимутся, как пузырьки поднимаются в воде, так же верно, как если бы это были твердые перья, они бы упали. Все наши облака поднимались бы на самый верх и плавали в водоворотах облачной пены.

“Но разве это не то, что они делают?” Нет. Они парят на разной высоте и имеют определенные формы в самой воздушной массе. Если бы они поднимались подобно пене, небо в пасмурный день было бы похоже на очень большой плоский бокал шампанского, если смотреть снизу, с потоком пузырьков (или облаков), поднимающихся так быстро, как только могут, к плоскому потолку из пены.

“Но разве они не могут быть так хорошо замешаны из чего-то и ни из чего, чтобы плавать там, где нужно?”

Да: именно такими они не только могут, но и должны быть: только такой способ смешивания чего-либо и ничего - это именно то, что я хочу объяснить или уже объяснил, но не могу ни сделать, ни добиться этого.

§ 5. За исключением настоящего момента. Вполне возможно, что из воды могли образоваться крошечные полые сферические шарики, в которых замкнутая пустота просто уравнивала вес окружающей воды, и что дугообразная сфера, образованная водяной пленкой, была достаточно прочной, чтобы предотвратить разрушение ее давлением атмосферы. Такая глобула плавала бы подобно воздушному шару на той высоте в атмосфере, где равновесие между заключенным в ней вакуумом и ее собственным превышением веса над весом воздуха было бы точным. Вероятно, он приближался бы к своим сопутствующим шарикам за счет взаимного притяжения и образовывал скопления, которые могли бы быть видны.

Я полагаю, что такой точки зрения обычно придерживаются метеорологи. Я заявляю об этом как о возможности, которую следует принять во внимание при рассмотрении вопроса, — возможности, подтверждаемой словами Священного Писания, которые я взял для названия этой главы.

§ 6. Тем не менее, я утверждаю это только как возможность, не видя, как какое-либо известное действие физического закона могло бы объяснить образование таких молекул. Это, однако, не единственная трудность. Какую бы форму ни приняла вода, на первый взгляд кажется невероятным, что она должна потерять свое свойство увлажнения. Мелкая дробь дождя, как в “шотландском тумане”, делает его способным плыть дальше,¹ или плавать немного вверх и вниз, точно так же, как пыль будет плавать, хотя камешки - нет; или золотые листья, хотя соверен - нет; но мелкая дробь дождя увлажняет так же сильно, как и любой другой вид, тогда как облако, частично всегда, иногда полностью, теряет свою способность увлажнять. Некоторые низкие облака, когда вы находитесь в них, выглядят так, как будто они сделаны из пылинок, похожих на короткие волоски; и эти облака полностью сухие. А также многие облака смачивают одни вещества, но не другие. Итак, далее, если мы хотим быть уверенными в нашей теории, мы должны допустить, что сферические молекулы удерживаются вместе за счет притяжения, которое предотвращает их прилипание к какому-либо инородному телу или, возможно, прекращается только при некоторых особых электрических условиях.

§ 7. Остается вопрос, даже если предположить, что их образование объяснено, — какие промежуточные состояния воды могут существовать между этими сферическими полыми молекулами и чистым паром?

Задумывался ли когда-нибудь читатель о соотношении наиболее распространенных форм летучих веществ? Невидимые частицы, которые создают аромат розового листа, как мельчайши, как многочисленны, постоянно обильно растворяясь в воздухе! Видимое облако ладана — почему видимое? Является ли это следствием большего количества или большего размера частиц, и как действует тепло, выбрасывая их в таком количестве или такого размера?

Задайте те же вопросы относительно воды. Она высыхает, то есть становится летучей, незаметно, при (любой?) температуре. Снег высыхает, как и вода. При увеличении температуры он улетучивается быстрее, так что становится смутно видимым в большой массе в виде тепловой дымки. Он достигает точки кипения, затем становится полностью видимым. Но сожмите его так, чтобы воздух не попал между водянистыми частицами — он снова станет невидимым. При первом выходе из паровой трубы пар прозрачный; но непрозрачный, или видимый, по мере того, как он рассеивается. Вода действительно ближе, потому что холоднее, в этой диффузии; но между ее частицами находится больше воздуха. Тогда сам этот вопрос видимости бесконечен, он колеблется между формой вещества и действием

света. Самый чистый (или наименее видимый) ручей становится ярко-непрозрачным из-за более мелкого разделения его пены, а самая прозрачная роса - изморозью. Пыль, незаметная в тени, становится постоянно видимой в лучах солнца; а водянистый пар в атмосфере, который сам по себе непрозрачен, когда обещают хорошую погоду, становится изысканно прозрачным; и (сомнительно) голубым, когда собирается дождь.

§ 8. Сомнительно голубой: ибо, помимо того, что мы очень мало знаем о воде, мы знаем то, что, кроме как из вежливости, должно, я думаю, называться Ничем, — о воздухе. Это водянистый пар или сам воздух, который голубой? Они не голубые, а только белые, придающие синий цвет, если смотреть на темные пространства? Если либо голубые, либо белые, то почему, когда им предписано облачаться в малиновый цвет, самые далекие облака становятся самыми малиновыми? Облака рядом с нами могут быть голубыми, но вдалеке — золотистыми - странный результат, если воздух голубой. И опять же, если синий, то почему лучи, проходящие через большие его участки, красного цвета; и этот Альп или что-либо еще, что улавливает далекий свет, почему окрашивается в красный цвет на рассвете и закате? Полагаю, никто не знает. Верно, что многие вещества, такие как опал, становятся синими или зелеными при отраженном свете, желтыми при проходящем; но воздух, если он вообще голубой, всегда становится синим при проходящем свете. Я слышал о чудесном растворе из крапивы или другой некрасивой травы, которая бывает зеленой, когда мелко, и красной, когда глубоко. Возможно, когда-нибудь человечеству удастся объяснить движение небесных тел с помощью яблока, а их свет - с помощью крапивы.

§ 9. Но далее: все эти вопросы изменчивости, видимости и оттенка усложняются вопросами формы. Как очерчивается облако? Предоставлено все, что вы пожелаете спросить, относительно его материала или его аспекта, его высоты и яркости, — как насчет его ограничения? Что срубают его в кучу или прядет в паутину? Холод, я полагаю, обычно бесформенен и распространяется на большие пространства равномерно или с постепенным уменьшением. На открытом воздухе нельзя создавать углы, клинья, кольца и скалы холода. И все же пар внезапно прекращается, острый и отвесный, как скала, или проталкивается через ворота небес подобно медному стержню; или оплетает себя внутрь и наружу, вдоль и поперек, подобно ткани гобелена; или рассыпается рябью, как песок; или колышущимися клочьями и языками, как огонь. На каких наковальнях и колесах пар заостряется, скручивается, чеканится, вертится, как гончарная глина? Чьими руками благовония моря превращены в мраморные купола?

И, наконец, все эти вопросы, касающиеся сущности, аспекта, формы, линии и разделения, связаны с другими как непостижимые, касающиеся действия. Неизвестны кривые, по которым движутся облака; более того, неизвестен сам метод их движения, или кажущееся движение, насколько оно далеко от изменения места, насколько далеко от появления в одном месте и исчезновения в другом. И эти вопросы о движении уводят отчасти далеко в высшую математику, где я не могу за ними уследить, а отчасти в теории, касающиеся электричества и бесконечного пространства, где, я полагаю, в настоящее время никто не может за ними уследить.

Тогда какой смысл задавать эти вопросы?

Что касается меня, то я наслаждаюсь тайной, и, возможно, читатель может. Я думаю, он должен. Он не должен быть менее благодарен летнему дождю или видеть меньше красоты в утренних облаках, потому что они приходят, чтобы испытать его трудными вопросами; на которые, возможно, если мы внимательно посмотрим на небесный свиток,² мы также сможем найти один или два ответа, освещенных то тут, то там.

1 Плавучесть твердых тел данного удельного веса в данной жидкости зависит сначала от их размера, затем от их формы.

Во-первых, от их размера, то есть от соотношения величины объекта (независимо от распределения его частиц) к величине частиц воздуха.

Таким образом, песчинка плавает на ветру, а крупный камень - нет; а галька и песок плавают в воде пропорционально их малости, мелкая пыль долго тонет, в то время как крупный камень тонет сразу. Таким образом, мы видим, что вода может быть организована в виде капель любой величины, от самой крупной дождевой капли, размером примерно с крупную горошину, до атома, настолько маленького, что его нельзя увидеть отдельно, при этом мельчайший дождик постепенно переходит в туман. Из этих капель разного размера (при условии одинаковой силы ветра) самые крупные падают быстрее, капли поменьше более плавучие, а мелкий туманный дождик плывет, как облако, как вверх, так и вниз, так что зонт при нем бесполезен; хотя в сильную грозу, если нет ветра, можно стоять, сгорбившись, под зонтиком, и ни одна капля не коснется ног.

Во-вторых, плавучесть зависит от площади поверхности, которую данный вес вещества подвергает сопротивлению вещества, в котором оно плавает. Таким образом, сусальное золото в высокой степени плавучее, в то время как такое же количество золота в компактной крупинке упало бы подобно выстрелу; и перо плавучее, хотя такое же количество животного вещества в компактной форме было бы таким же тяжелым, как небольшой камень. Шифер разносится далеко от крыши дома, в то время как кирпич падает вертикально или почти вертикально.

2 В *Сарторе Ресартусе* есть прекрасный отрывок, касающийся этого древнееврейского свитка в его более глубоком значении, и ребенок просматривает его, хотя долгое время он был неразборчив, но “следил за позолотой”. В одном-двух словах это означает почти все, что можно сказать об облаках.



ГЛАВА II.

СТАИ ОБЛАКОВ.

§ 1. Исходя из содержания предыдущей главы, читатель, я надеюсь, будет готов к тому, что я, хотя и догматичен (как говорят) в некоторых случаях, найду во мне что угодно, кроме догматизма в отношении облаков. Я не буду ничего предполагать относительно них, кроме простого факта, что по мере того, как в насыщенной жидкости образуется плавучий осадок, в воздухе образуется пар; и все, о чем я хочу, чтобы читателю с самого начала было ясно, это то, что этот пар уносится ветром (как если бы вы бросили в реку какое-либо густое красящее вещество, оно уносится по течению), и что он не уносится более плотным потоком ветра, как это было бы с шерстяной шерстью.

§ 2. На какой бы высоте они ни формировались, облака в целом можно рассматривать только как два вида: массивные и полосатые. Я не могу найти лучшего слова, чем "массивный", хотя оно и не очень удачное, поскольку я имею в виду его только для обозначения ворсистой структуры, в которой не видно никаких *линий*. Шерсть может быть настолько яркой, что напоминает летящий пух чертополоха, или настолько рассеянной, что вообще не имеет видимых очертаний. И все же, если все это имеет одну общую текстуру, как пучок шерсти или клуб дыма, я называю это массивным.

С другой стороны, если его разделить параллельными линиями, чтобы он более или менее походил на формованное стекло, я называю его полосатым. На снимке 69, рис. 4, видна вершина Эгиль-Дру (Шамуни), выступающая над низкими полосатыми облаками, за которыми громоздятся массивные облака. Я ни в малейшей степени не знаю, что вызывает эту полосатость, за исключением того, что это зависит от природы облака, а не от ветра. Самый сильный ветер не придаст облаку, массивному по своей природе, линейную форму. Оно будет подбрасывать его и рвать на куски, но не скручивать в нити. С другой стороны, часто при полном отсутствии ветра облако само скручивается в нити, тонкие, как паутинка. Часто говорят, что эти нити предвещают шторм; но они не порождаются штормом.



Дж. Раскин

Дж.К. Армитидж

63. Стаи Облаков.

§ 3. В первом томе мы рассматривали все облака как относящиеся к трем областям: перистому, центральному облаку и дождевому облаку. Это, конечно, расположение скорее для удобства, чем для истинного описания, поскольку перистые облака иногда собираются

как низко, так и высоко; и дождь иногда выпадает как высоко, так и низко. Я, тем не менее, сохраню это старое устройство, которое практически так же исправно, как и любое другое.

Допуская, также, различные исключения и модификации, эти три облачных тела могут быть в целом различены в нашем сознании таким образом. Облака верхней области по большей части спокойные, или кажутся таковыми из-за их удаленности. Они состоят то из полосчатого, то из массивного вещества, но всегда мелко разделены на большие рваные хлопья или увесистые кучи. Эти скопления (кучевые облака) и хлопья, или сугробы, представляют собой разные явления, но в нашем сознании они должны быть объединены под названием центрального облака. Нижние облака, обильно несущие дождь, состоят частично из полосчатого, частично из массивного вещества; но в целом их можно обозначить термином "дождевое облако".

Итак, в этой главе мы поговорим о верхних слоях облаков, которые из-за их спокойствия и многочисленности мы, возможно, можем удобно называть "облачными стаями". И мы должны выяснить, применимы ли к ним какие-либо законы красоты, подобные тем, которые мы видели в горах или ветвях деревьев.

§ 4. В одно из немногих утр этой зимы, когда небо было ясным, и в одно из гораздо меньших, когда его ясность была видна из окрестностей Лондона, — который теперь полностью лишается по крайней мере двух восходов из трех из-за окружающего дыма, - рассвет разгорелся под широким полем ровных пурпурных облаков, под которыми плавали ряды разделенных перистых облаков, состоящих из тонко исчерченного пара.

На небе не было какого-то экстраординарного количества этих мелких облаков; но каждое было более чем обычно отчетливо отделено от соседнего, и поскольку они выделялись почти чистым бледно-алым цветом на темно-фиолетовом фоне, их было легко сосчитать.

§ 5. От зенита до горизонта было пять или шесть шеренг, то есть три отдельных шеренги, а затем еще две или три, идущие вместе и теряющиеся на расстоянии, примерно таким образом, как показано на рис. 79. Ближайшая шеренга состояла из более чем 150 рядов облаков, расположенных наклонно, как показано на рисунке. Я насчитал 150 облаков, которые были близки к отметке, а затем остановился, чтобы не испортить свет, и сосчитал отдельные облака в некоторых рядах. Среднее число составляло 60 в каждом ряду, скорее больше, чем меньше.

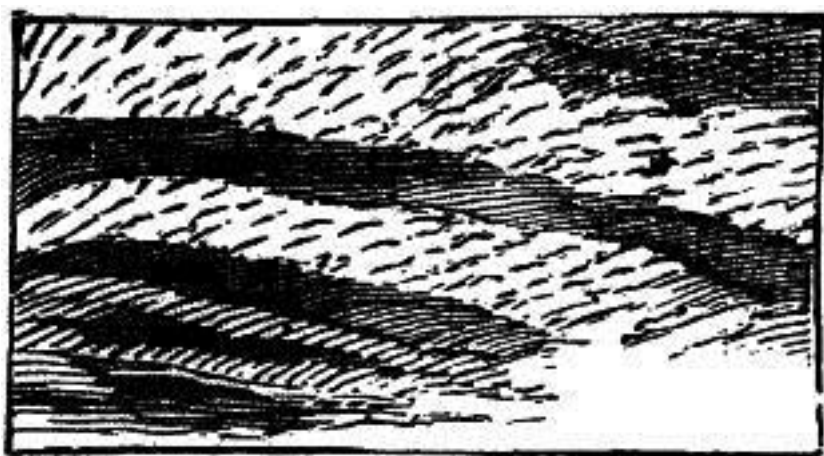


Рис. 79.

Таким образом, в этом ряду было 150×60 , то есть 9000 отдельных облаков, или около 50 000 в поле зрения. Стаи Адмета под присмотром Аполлона. Кто еще мог бы пасти таких? Он днем,

пес Сириус ночью; или сама охотница Диана — ее яркие стрелы отгоняют тучи добычи, которые разоряют ее прекрасные стада. Однако мы должны оставить фантазии; на эти чудесные облака нужно посмотреть поближе. Я попытаюсь нарисовать одно или два из них, прежде чем они поблекнут.

§ 6. Делая это, мы обнаруживаем, что, в конце концов, они не намного больше похожи на овец, чем Большой пес на собаку. Они больше напоминают некоторых наших старых друзей - сосновые ветви, покрытые снегом. Трое, образующие самую верхнюю фигуру на Табличке напротив, настолько похожи на три из пятидесяти тысяч, насколько я смог их раздобыть, достаточно сложные по структуре, даже эта единственная группа. Должно быть, они очень занятые работники, которые плетут из них косы до горизонта и дальше за него.

И кто эти рабочие? У вас здесь два вопроса, оба трудные. Что отделяет эти тысячи облаков одно от другого, причем каждое примерно в равной степени от другого? Как можно разделить их, но в то же время не позволить им расстаться? Словно закольцованное кружево, богатейшая точка — невидимые нити, скрепляющие вышитое облако с облаком — “обреченные облака” Мильтона, создания стихии —

“Которые в цветах радуги живут
И играют в обреченных облаках”.

Сравните заправку Geraldine:—

“Надевает свои белые шелковые одежды,
И приводит свои волосы в прелестный вид”.

И Britomart's—

“Она низко опустила свое хорошо сшитое платье
, которое с небрежной скромностью ниспадало с ее бедер
до ступней”.

И, во-вторых, что изгибает каждую из них в эти огнеподобные изгибы, нежные и разнообразные, как движения птицы, туда-сюда? Возможно, вы едва различите изгибы в мягко обработанных формах; здесь они более четкие, с грубыми очертаниями, рис. 80.¹



Рис. 80.

§ 7. Что бросает их в эти строки?

Вихри ветра?

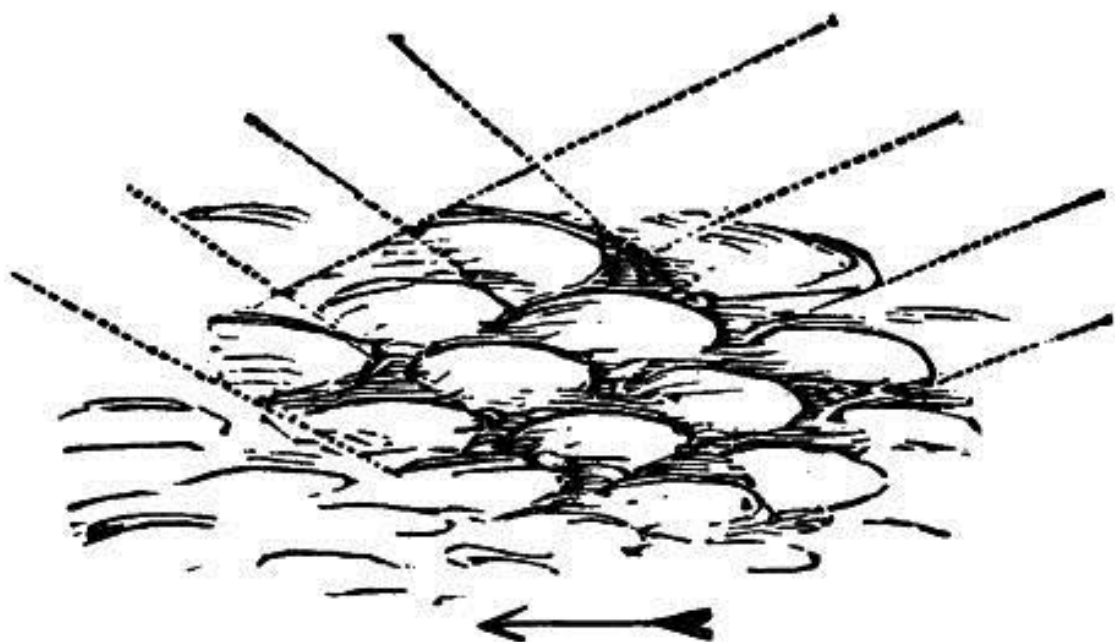


Рис. 81.

Нет, порыв ветра не затихнет и на три минуты, как это облако, когда его собирали; как это сделали все остальные, каждый на своем месте. Вы видите совершенную гармонию между изгибами. Все они перетекают друг в друга, как течения ручья. Если вы бросите пыль, которая будет плавать по поверхности медленной реки, она расположится в виде линий, примерно подобных этим. В определенной степени, действительно, верно, что в атмосфере существуют слабые потоки изменений, которые движутся достаточно медленно, чтобы обеспечить облакам, следующим за ними, некоторую видимость стабильности. Но как добиться столь сложных изменений в бесконечном количестве последовательных пространств; — пятьдесят тысяч отдельных групп течения в половине утреннего неба, с тихим невидимым паром между ними, или вообще без него — и все же все подчиняются одному правящему закону, проходят через свои роты; — каждый выстроен к своим белым штандартам, в великом единстве воинственного марша, не арестованный, не сбитый с толку? “Никто не должен толкать другого, они должны идти каждый своим путем”.



Рис. 82.

§ 8. Эти вопросы возникают, на первый взгляд, применительно к каждой группе перистых облаков. Какой бы ни была форма, будь то разветвленная, как в данном случае, или просто волнистая, или разделенная на щитообразные сегменты, как на рис. 81 - частое расположение — все та же трудность в удовлетворительном учете индивидуальных сил, которые регулируют одинаковую форму каждой массы, в то время как все они приводятся в движение общей силой, которая, по-видимому, не оказывает влияния на разделенную структуру. Таким образом, масса облаков, расположенных, как показано на рис. 81, вероятно, будет взаимно перемещаться в направлении стрелки, то есть вбок, насколько это касается их отдельной кривизны. Я полагаю вероятным, что по мере того, как наука об электричестве будет более совершенной систематизированной, она сможет дать объяснение многим обстоятельствам, связанным с формой облаков. В настоящее время я не вижу смысла утруждать читателя или себя предположениями, которые годовой научный прогресс мог бы либо эффективно опровергнуть, либо вытеснить. Все, чего я хочу, - это чтобы у нас были готовы наши вопросы, которые мы могли бы четко задать электрикам, когда электрики будут готовы ответить нам.

§ 9. Возможно, что некоторые из самых красивых условий этих параллельных облаков обусловлены структурой, которую я забыл объяснить, когда она возникла в горных породах, в ходе предыдущего тома.

Когда они тонко стратифицированы, а их поверхность исчерчена широкими неглубокими бороздами, края пластов, конечно, становятся волнистыми, и на некотором расстоянии, там, где борозды исчезают, поверхность выглядит так, как будто по ней последовательно проходили волны породы. Такое условие видно слева вверху на рис. 17 в томе IV. Предположим, что ряд слоев пара пересечен прямым наклонным потоком воздуха и расположен таким образом, чтобы свет падал на их края, у нас должен получиться ряд изогнутых огней, выглядящих как независимые облака.

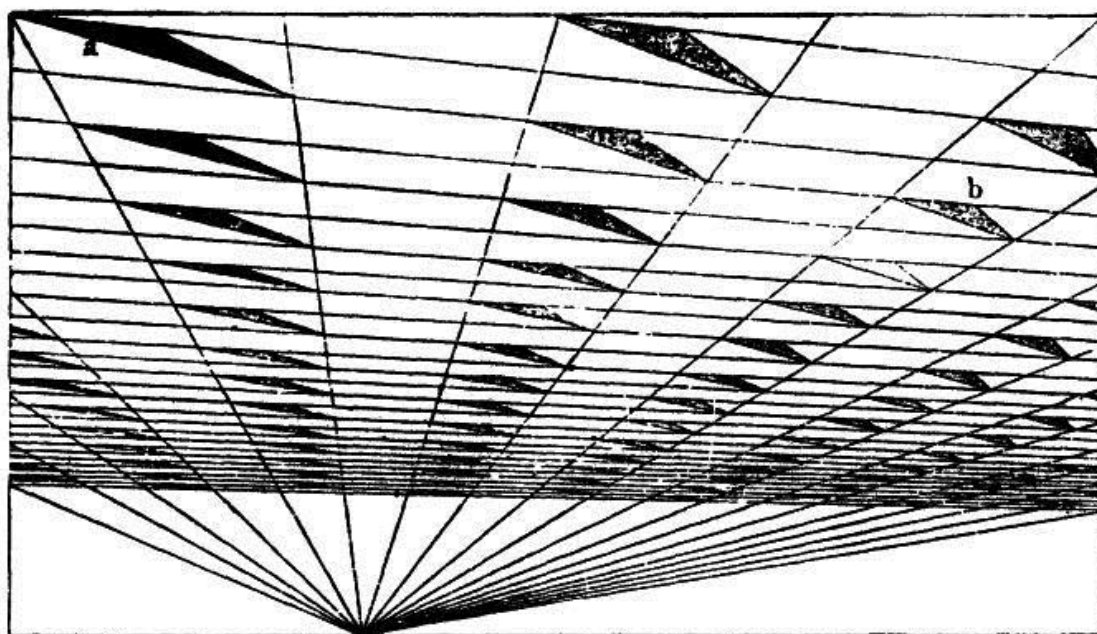
§ 10. Я полагаю, что условия формы, подобные изображенным на рис. 82 (переверните книгу внешним краем вниз), нередко могут быть такими из-за расслоения, когда они возникают на более близком небе. Эта линия облаков находится далеко у горизонта, смещаясь влево (точки, конечно, направлены вперед), и, я полагаю, представляет собой серию почти круглых вихрей, видимых в перспективе.

Этот вопрос перспективы мы должны немного рассмотреть, прежде чем сделать следующий шаг. Чтобы упростить это, давайте предположим, что нижняя поверхность облаков плоская и лежит в горизонтально вытянутом поле. Это в значительной степени факт, и заметные перспективные явления зависят от приближения облаков к такому состоянию.

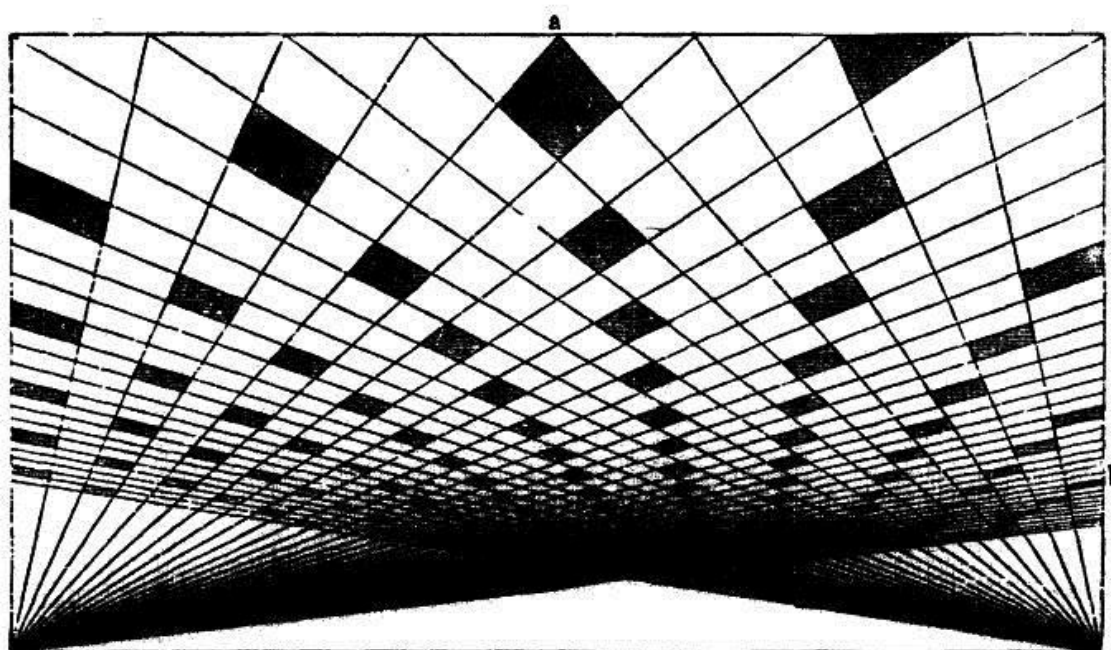
§ 11. Отсылая читателя к моим Элементом перспективы для юридических заявлений, которые были бы в этом месте утомительными, я могу только попросить его поверить мне на слово, что три фигуры на рисунке 64 представляют собой ограничивающие линии небесной перспективы, поскольку они будут появляться на большом пространстве неба. Предположим, что включенная ширина составляла четверть горизонта, заштрихованные участки на центральном рисунке представляют собой квадратные облачные поля, 2 а участки на самом верхнем рисунке представляют собой узкие треугольники, самая короткая сторона которых находится рядом с нами, но немного отклоняется от нас.

На каждом рисунке заштрихованными частями показаны перспективные границы облачных масс, которые в действительности расположены идеально прямыми линиями, все похоже и

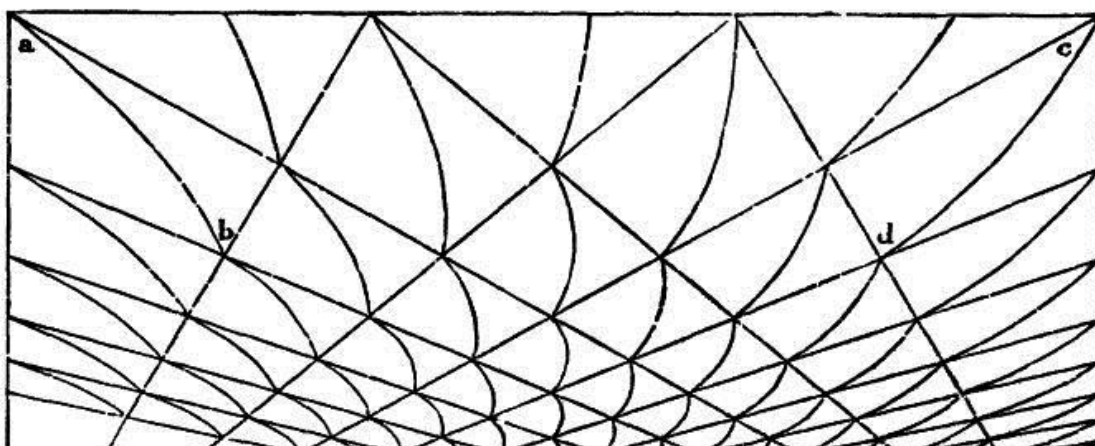
находятся на равном расстоянии друг от друга. Их точное взаимное расположение отмечено линиями, соединяющими их, и может быть определено читателем, если он знает перспективу. Если он этого не сделает, то поначалу может быть удивлен, узнав, что упрямый и тупой маленький треугольник, b , рис. 1, фото 64, представляет облако, в точности подобное и расположенное аналогичным образом тому, которое представлено тонким треугольником, a ; и, аналогичным образом, толстый ромб, a , рис. 2, представляет облако точно такой же формы и размера, что и тонкая полоска на b . Возможно, ему покажется еще более любопытным, что удаляющаяся перспектива, которая придает полноту треугольнику, приводит к худобе ромба.³



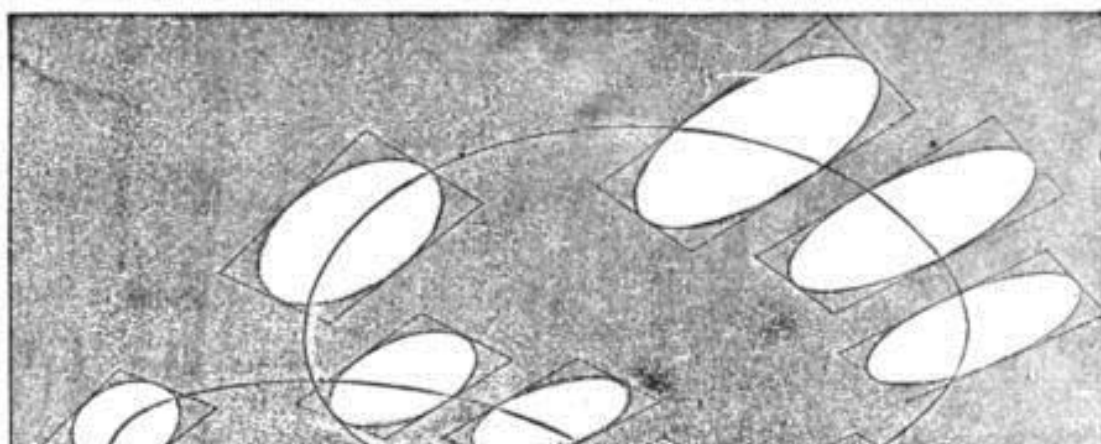
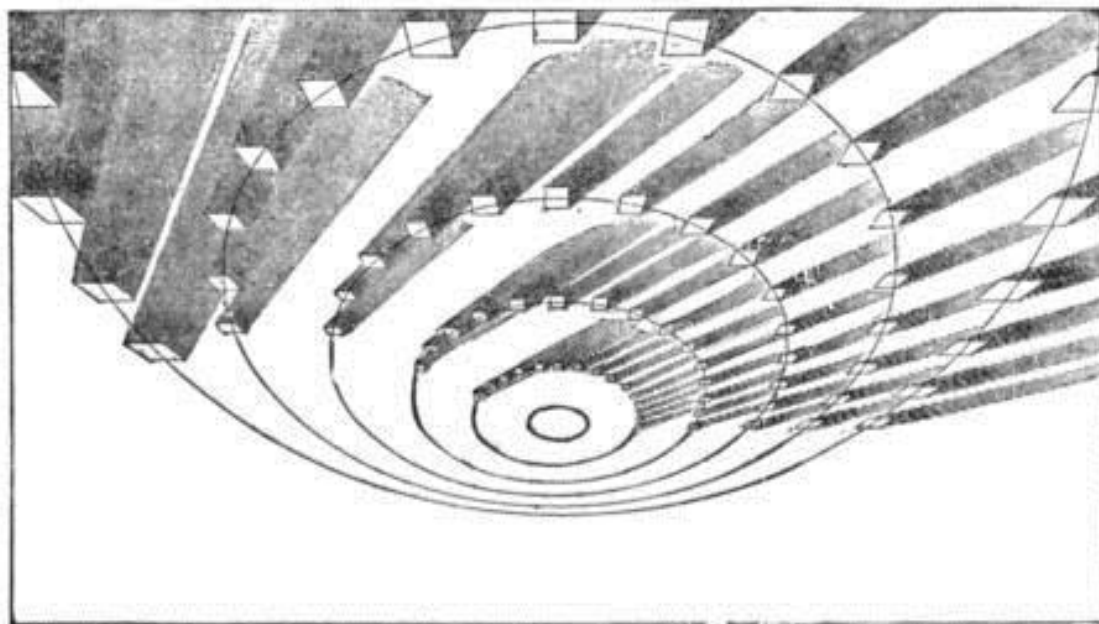
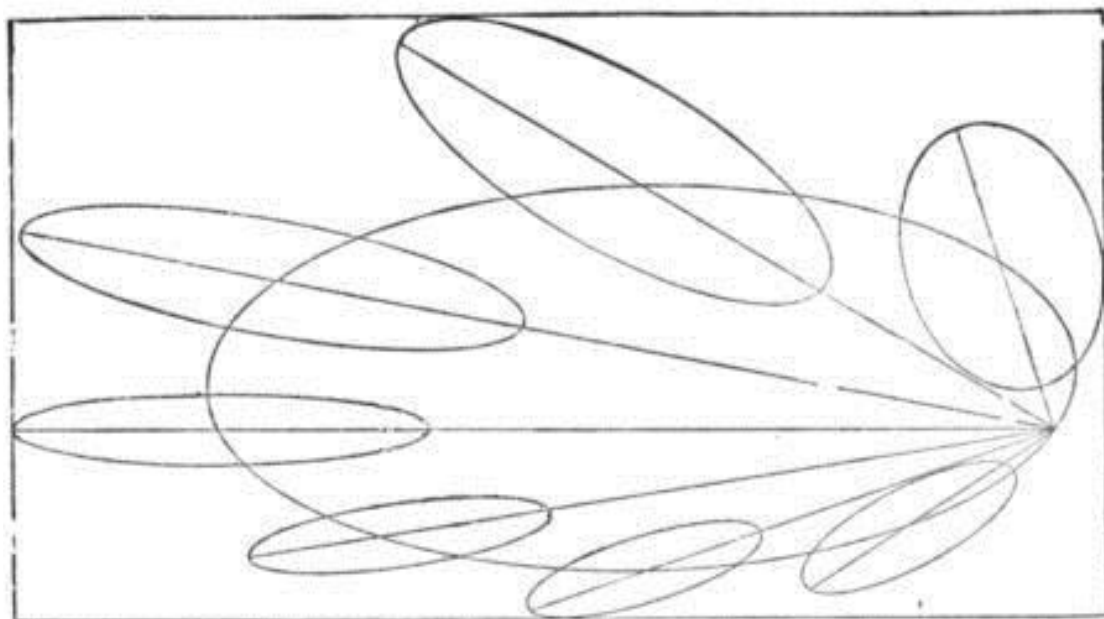
1



2



64. Перспектива облака. (Прямолинейная.)



65. Перспектива облака. (Криволинейная.)

§ 12. Еще большую путаницу в аспекте вызывает очевидное изменение перспективы в направлении ветра. Если предположить, что рис. 3 включает четверть горизонта, то пространства, на которые его делят прямые линии, представляют собой квадраты неба. Изогнутые линии, пересекающие эти пространства из угла в угол, повсюду точно параллельны; и, следовательно, два облака, движущиеся, одно по изогнутой линии от *a* к *b*, а другое по другой стороне, от *c* к *d*, в действительности двигались бы с одним и тем же ветром по параллельным линиям. На фото 66, представляющем собой эскиз реального заката за собором Бове (точка крыши апсиды, немного левее центра, показывает, что это летний закат), белые перистые облака в ярком свете движутся на восток, прочь от солнца, идеально параллельными линиями, слегка изгибающимися к югу. Под ними расположены два прямых ряда дождевых перистых облаков, пересекающих друг друга; один направлен на юго-восток, другой - на северо-запад. Перспектива их встречи на предельном расстоянии определяет форму углового фонаря, который открывается над собором. Под всем этим между нами и солнцем плывут фрагменты настоящих дождевых облаков, управляемые своими собственными изгибами. Тем не менее, они соединены с прямыми перистыми облаками темными кучевыми облаками в середине тени над собором.



Рис. 83.

§ 13. Небесная перспектива, однако, остается совершенно простой до тех пор, пока ее можно свести к любой прямолинейной схеме; но когда почти вся система искривляется, что имеет место в девяти случаях из десяти, это становится затруднительным. Центральная фигура на фото 65 представляет собой простейшую возможную комбинацию перспективы прямых линий с перспективой кривых: предполагается, что группа концентрических кругов из небольших облаков отбрасывает тени от солнца у горизонта. Такие тени часто отбрасываются в туманном воздухе; на самом деле вид солнечных лучей обусловлен только промежутками между ними. Они выполнены формально и далеко в Центре Изображения, чтобы показать, как любопытно они могут изменять расположение света на небе. Гравюра на дереве, рис. 83, приблизительно передает расположение облаков в "Прудах Соломона" Тернера, в котором он использовал концентрическую систему кругов такого рода и, таким образом, осветил их. На рисунке в перспективе облака представлены в виде небольших квадратных масс, для большей простоты, и они как бы нанизаны на кривые, по которым они

двигаются, таким образом, чтобы расстояния между ними были точно равны, а их стороны параллельны. Это обычное состояние облаков: хотя они расположены изогнутыми рядами, каждое облако обращено лицом вперед или, во всяком случае, образует некоторую параллельную линию — обычно другую кривую — с соседними облаками: редко, за исключением тонких расходящихся полос, расположенных по кривым, как на *a*, рис. 84; но как на *b* или *c*. Диаграмма была бы слишком сложной, если бы я изобразил одну из пересекающихся кривых; но самый нижний рисунок на рисунке 65 представляет в перспективе две группы эллипсов, расположенных на равноудаленных прямых и параллельных линиях и следующих друг за другом по двум круговым кривым. Их точное взаимное расположение показано на рис. 2, рис. 56. В то время как самый верхний рисунок на рисунке 65 представляет в параллельной перспективе серию эллипсов, расположенных радиально по окружности, их точный относительный размер и положение показаны на рис. 3, Рисунок 56, а линии такого неба, которые они могли бы создать, грубо показаны на рис. 90, обращенном к странице 128.⁴



Рис. 84.

§ 14. И на этих рисунках, которые, если мы правильно рассмотрим предмет, были бы лишь первыми и простейшими из серии, необходимой для иллюстрации действия верхних перистых облаков, читатель может сразу увидеть, насколько неизбежно художники, не обученные соблюдению пропорций и не знающие перспективы, должны были бы терять в каждом штрихе выражение плавучести и простора неба. Абсолютные формы каждого облака, действительно, не похожи на эллипсы на гравюре; но несомненно, что при движении группами такого рода между ними наблюдаются те же пропорциональные различия в относительном расстоянии, те же постепенные изменения от тяжеловесной формы к удлинённой форме, те же изысканные намеки на включение изгиба; и обычный художник, расставляющий свои облака наугад или более или менее равными массами, может нарисовать небо не больше, чем он мог бы случайными штрихами для его разрушенных арок нарисовать Колизей.

§ 15. Какого бы приближения к характеру верхних облаков ни достигли некоторые из наших современных студентов, при тщательном анализе будет обнаружено, что Тернер стоит более особняком в этом даре рисования облаков, чем в любой другой из своих великих способностей. Обратите внимание, говорю я, *нарисование* облаков; другие великие люди прекрасно раскрашивали облака; никто, кроме него, никогда не рисовал их по-настоящему: эта сила проистекает из его постоянной привычки рисовать небо, как и все остальное, кончиком карандаша. Совершенно невозможно выгравировать какое-либо из его больших законченных небес в малом масштабе; но гравюра на дереве, рис. 85, даст некоторое представление о формах облаков, задействованных в одном из его небольших рисунков. Это всего лишь половина рассматриваемого неба, Руана с холма Святой Екатерины, что на реках Франции. Его облака расположены в виде двух систем пересекающихся кругов, пересеченных внизу длинными, очень слегка изогнутыми полосами. Форма каждого отдельного облака полностью изучена; манера их рисования будет понятна лучше с помощью пластины напротив, на которой изображен кусочек неба над “Кампо Санто”,⁵ в Венеции, выставленный в 1842 году. Он изыскан в закруглении отдельных фрагментов и

плавучести восходящей центральной группы, а также в выражении своенравного влияния изогнутых линий бриза на в целом прямолинейную систему облаков.



Лицом к странице 118.

Рис. 85.



67. Облака.

§ 16. Дальнейшее развитие темы, однако, привело бы нас к учению о круговых штормах и всевозможных приятных, но бесконечных трудностях, от соблазна которых я воздерживаюсь, полагая, что теперь изложено достаточно, чтобы читатель мог понять, что ему следует искать в небе Тернера; и какого рода сила, мысль и наука постоянно задействованы в маленьких белых или фиолетовых штрихах облаков, которые на таких картинах, как "Сан-Бенедетто", "Смотрящий на Фузину", "Наполеон" или "Темерер", направляют взгляд к горизонту скорее

своей истинной перспективой, чем своим внешним видом. воздушный тон и жизнерадостность обусловлены не столько выражением легкости, сколько движением.⁶

§ 17. Я говорю о “белых или фиолетовых” облаках-брызгах. Мне все же позволено сказать одно слово о тайне этого цвета. Что бы мы подумали — если бы жили в стране, где нет облаков, а только низкая дымка — о каком-нибудь незнакомце, который рассказал бы нам, что в его стране эти туманы поднимаются в воздух и становятся пурпурными, малиновыми, алыми и золотыми? Мне неизвестно ни о достаточном объяснении этих оттенков верхних облаков, ни об их странном сочетании непрозрачности со способностью поглощать свет. Все облака настолько непрозрачны, что, какими бы тонкими они ни были, вы никогда не увидите одно сквозь другое. Они глубиной в шесть футов на небольшом расстоянии полностью скрывают самый темный горный край; так что, при свете или тени, они выделяются на небе, как телесный цвет на холсте; у них всегда идеальная поверхность и цветение; нежные, как лист розы, когда от них требуется, но никогда не бедные или скудные по оттенку, как старомодные акварели. И, при необходимости, в массовом порядке они сохраняют солидный оттенок на фоне любого камня. Перед стр. 339 я выгравировал памятную записку, изображающую ясный закат после дождя с вершины Миланского собора. Большая часть контура выполнена из гранита - Монте—Роза - остальное облако; но оно и гранит были одинаково темными. Часто при эффектах такого рода облако темнее из двух.⁷ И эта непрозрачность, тем не менее, достигается без разрушения имеющегося у них дара пропускать сквозь себя рассеянный свет, так что между нами и солнцем они могут превратиться в золотые ворсинки и парить в виде полей света.

Теперь их отдаленные цвета зависят от этих двух свойств вместе взятых; частично от непрозрачности, которая позволяет им сильно отражать свет; частично от способности, подобной губке, собирать свет в свои тела.

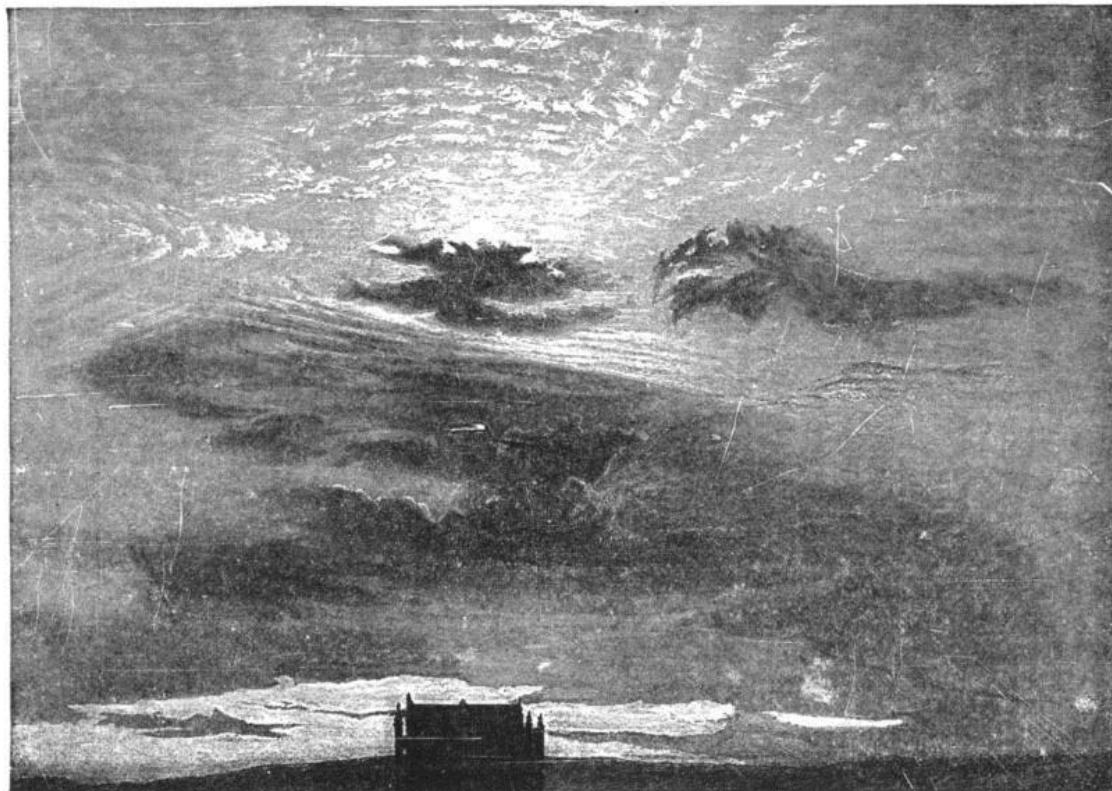
§ 18. Давным-давно Аристотелем, а затем и Леонардо было замечено, что парообразные тела выглядят красновато-коричневыми или даже красными, когда через них проходит теплый свет, и голубыми, когда через них проходит глубокая тень. Оба цвета, как правило, можно увидеть на любом венке из древесного дыма.

На основании чего современные мыслители иногда делают простые выводы. Весь красный цвет на небе вызван светом, видимым через пар, а весь синий - оттенком, видимым через пар.

Действительно, легко, но не уверен, даже только в цвете облаков. Это правда, что дым над городом может быть насыщенного кирпично-красного цвета на фоне золотистых сумерек и очень красивого, хотя и не яркого, синего цвета на фоне тени. Но я никогда не видел ни малинового, ни алого дыма, ни ультрамаринового.

Даже если допустить, что водяной пар в своей чистоте может передавать цвета более четко, красные цвета ни в коем случае не всегда смягчаются на свету. Нежнейшие алые отблески постоянно видны в виде разорванных хлопьев на темно-фиолетовом фоне более тяжелых облаков за ними, а некоторые из самых красивых розовых оттенков - на облаках на востоке, напротив заката или на западе утром. Синий цвет не всегда достижим, отбрасывая пар поверх тени. Особенно его нельзя получить, нанося его поверх самого синего. Тонкий пар на темно-синем небе имеет теплый серый, а не голубой оттенок. Грозовая туча, достаточно глубокая, чтобы скрыть все, что находится за ней, часто бывает темно-свинцового цвета или сернисто-синего; но тонкие струйки пара, пересекающие ее, молочно-белые. Самые яркие оттенки связаны также с другим свойством облаков, их блеском — металлическим по сути, водянистым на самом деле. Они не только отражают цвет, как пыль или шерсть, но, находясь

на большом расстоянии, как вода; иногда даже дают отчетливое изображение солнца под самим шаром; — во всех случаях они становятся ослепительными по блеску, когда расположены под низким углом, и способны к сильному отражению. Практически такой низкий угол получается только тогда, когда облако кажется близким к солнцу, и поэтому у нас появляется беспечная привычка смотреть на золотистый отраженный свет так, как если бы он действительно был вызван близостью к огненному шару.



66. Свет на Западе, Бове.

§ 19. Не утруждая себя, однако, никакими законами или причинами цвета, заметим, что видимые последствия их действия заключаются в следующем: когда облака находятся рядом с нами, они имеют только приглушенные и неопределенные цвета; но когда они находятся далеко от нас и на их нижнюю поверхность падают солнечные лучи, так что большая часть получаемого ими света отражается, они могут становиться золотистыми, пурпурными, алыми и интенсивно огненно—белыми, смешанными во всевозможных оттенках, таких, какие я пытался описать в главе о верхних облаках первого тома, в надежде, что смогу вернуться к ним, “когда мы вернемся”. знал, что такое красота”.

Следовательно, вопрос, стоящий перед нами сейчас, заключается в том, какое значение этот атрибут облаков должен иметь в человеческом сознании? Должны ли мы восхищаться их цветами или презирать их? Хорошо ли наблюдать за ними, как это делает Тернер, и стремиться нарисовать их сквозь весь недостаток и тьму неадекватного материала? Или мудрее и благороднее — как Клод, Сальватор, Рейсдаль, Вуверманс — никогда не искать их, никогда не изображать? Мы все же должны набраться немного терпения, прежде чем принять это решение, потому что нам нужно установить некоторые факты, касающиеся типичного значения самого цвета; которые, оставляя для другого места, давайте перейдем к изучению форм нижних облаков.

1 Прежде чем продолжить, я должен сказать пару слов о методе рисования облаков.

Абсолютно точно ни одно облако *нельзя* нарисовать острием; ничто, кроме самого деликатного обращения с кистью, не передаст разнообразие краев и текстуры. С помощью кропотливой и нежной гравировки можно добиться близкого приближения либо к природе, либо к хорошей живописи; и гравюры неба, выполненные нашими современными линейными граверами, часто вызывают восхищение; во многих отношениях настолько хороши, насколько это возможно, и, на мой взгляд, лучшая часть их работы. До сих пор существуют несколько ранних корректур картины Миллера "Большой канал в Венеции", на которой небо больше всего похоже на работы Тернера, которые я когда-либо видел на больших гравюрах. Пластинка была испорчена после того, как несколько оттисков были сняты по желанию издателя. Небо было настолько точь-в-точь как у Тернера, что он подумал, что оно не понравится публике, и приказал стереть весь мелкий рисунок облаков, чтобы сделать его более мягким.

Табличка напротив страницы 118 работы мистера Армитиджа также, я думаю, является превосходным образцом гравюры, хотя в результате и не такой хорошей, как та, о которой только что говорилось, потому что она была сделана по моему экземпляру Turner's sky, а не по самой картине.

Но гравировка такого законченного вида не может быть сделана из-за ее дороговизны для каждой иллюстрации формы облака. Также, если бы это было возможно, небеса нельзя нарисовать с той завершенностью, которая выдержала бы это. Иногда удастся нарисовать одно облако из пятидесяти тысяч с чем-то вроде точности, прежде чем оно исчезнет. Но если нам нужно расположение пятидесяти тысяч, их можно обозначить только самыми грубыми линиями и закончить по памяти. Как мы сейчас увидим, только благодаря своей гигантской силе памяти Тернер смог нарисовать небо так, как он это делал.

Теперь я считаю, что мои собственные воспоминания об облаках или о чем-либо другом не имеют никакой ценности. Все рисунки, на которых я когда-либо основывал свое утверждение, были сделаны без движения с места; а при зарисовке облаков с натуры очень редко бывает желательно пользоваться кистью. Для широких эффектов и цветовых нот (хотя они, сделанные наспех, всегда неточны, и буквы, обозначающие цвет, получаются почти так же хорошо) иногда может пригодиться кисть, но в большинстве случаев лучшим инструментом является темный карандаш, который наносит тень своей стороной и проводит линии острием. Тернер почти всегда выделял только точку, будучи в состоянии запомнить соотношение оттенков без малейшей вероятности ошибки. Этот пункт, в любом случае, необходим, как бы много к нему ни добавилось работы над пнем.

Теперь, переводя наброски, сделанные острием карандаша, в гравировку, мы должны либо делать гравировку изящно и дорого, либо довольствоваться заменой мягких разнообразных карандашных линий более тонкими и безоблачными штрихами пера. Лучше всего делать это смело, если это вообще возможно, и без малейшей цели добиться тонкости эффекта, провести четкую черную линию в качестве границы формы облака или действия. Чем тоньше законченная работа художника, тем более бесстрашно он использует энергичную черную линию, когда делает заметки, трактуя свой предмет условно. Вверху страницы 224, том IV, читатель может увидеть контур, который Тициан использует для изображения облаков в своих работах пером. Обычно он еще смелее и грубее. И в грубых гравюрах на дереве, которые я собираюсь здесь использовать, я полагаю, читатель в конечном итоге обнаружит, что, какими бы безуспешными они ни были, средства выражения являются самыми полными и удобными, какие только можно использовать, за исключением законченной гравюры, хотя

есть некоторые условия облачного действия, которые я удовлетворяю себя тем, что лучше выражаю этими грубыми линиями, чем любым другим способом.

2 Если предполагается, что рисунки охватывают менее одной четвертой части горизонта, то заштрихованные фигуры представляют ромбовидные облака; но читатель не сможет понять этого, не изучив точно законы перспективы.

3 В действительности удаляющиеся ряды облаков, если они будут достаточно длинными, конечно, продолжат сходиться к горизонту. Я не продолжаю их, потому что цифры стали бы слишком сжатыми.

4 Я использую многоточия, чтобы сделать эти рисунки легко понятными; на самом деле кривые *являются* переменными кривыми, имеющими природу циклоиды или других кривых непрерывного движения; вероятно, создаваемыми током, движущимся в каком-то таком направлении, которое указано пунктирной линией на рис. 3, фото 56.

5 Сейчас находится у Э. Бикнелла, эсквайра, который любезно одолжил мне рисунок, чтобы я мог аккуратно с него сделать этот рисунок.

6 Я пока не могу их выгравировать, но небольшое изучение одного слоя перистых перьев, самого низкого на фото 63, может показать ценность перспективы для выражения плавучести. Однако, несмотря на прекрасную гравировку мистера Армитиджа, она не так изящна, как должна быть, с более тонкими нитями, которые указывают на увеличение расстояния на конце. Сравните усиление кривых линий по краям этой массы с аналогичным действием в большем масштабе облака Тернера напротив.

7 В автобиографии Джона Ньютона есть интересный отчет о том, как облако обмануло всю команду корабля, приняв вид и очертания гористой местности. Они съели последние припасы на корабле, настолько они были уверены, что это суша, и в результате чуть не умерли с голоду.



ГЛАВА III.

ОБЛАЧНЫЕ КОЛЕСНИЦЫ.

§ 1. Между скоплениями маленьких бесчисленных облаков, которые занимают самые высокие небеса, и серой неразделенной пленкой настоящих дождевых облаков образуются неподвижные массы или рваные руны, иногда собранные и спокойные, иногда яростно дрейфующие, которые, тем не менее, известны под одним общим названием кучевых, или кучных облаков.

Настоящие кучевые облака, самые величественные из всех облаков и почти единственные, привлекающие внимание обычных наблюдателей, по большей части безветренны; движение их масс торжественное, непрерывное, необъяснимое, они неуклонно приближаются или удаляются, как будто их движет внутренняя воля или побуждает невидимая сила. Они, по-видимому, особым образом связаны с теплом, идеально формируясь только днем и тая вечером. Их самые благородные состояния сильно

наэлектризованы и связаны с грозовым облаком и настоящей грозовой тучей. Когда в воздухе раздается гром, они образуются в холодную погоду или рано утром.

§ 2. Мне никогда не удавалось нарисовать кучевые облака. Его участки поверхности гротескны и бесконечны, как участки горы; идеально очерчены, сверкают сверх всякой силы цвета и преходящи, как сон. Даже Тернер никогда не пытался нарисовать их, так же как и снега высоких Альп.

И я не могу объяснить их так же, как не могу нарисовать. Обычное объяснение их структуры, я полагаю, заключается в том, что влага, поднятая с земли солнечным теплом, становится видимой путем конденсации на определенной высоте в более холодном воздухе, что точка конденсации находится на уровне основания облака, и что над ним кучи поднимаются все выше и выше по мере накопления большего количества пара, пока ближе к вечеру поступление под ними не прекращается; а на закате выпадение росы позволяет окружающей атмосфере поглощать и растапливать их. Очень правдоподобно. Но мне кажется, что здесь не объясняется, как пар удерживается вместе в этих кучах. Если в чистом воздухе вокруг и над ним нет водяных паров или, по крайней мере, их гораздо меньше, почему чистый воздух не продолжает разрывать облако на части, разъедая его, как это происходит на открытом воздухе? Или, если какая-либо причина препятствует такому быстрому поглощению его, почему водяной пар не рассеивается мягко в воздухе подобно дыму, так что никто не знал бы, где заканчивается облако? Что должно заставить его сковать себя в эти твердые холмики и оставаться таким: позитивным, фантастическим, дерзким, решительным?

§ 3. Если когда-нибудь я смогу понять процесс образования кучевых облаков, то¹ для меня будет одним из самых интересных из всех предметов изучения проследить связь угрожающих очертаний грозовых облаков с усиленным действием электроэнергии. В настоящее время я совершенно не в состоянии говорить по этому поводу и должен со всей скромностью пропустить это мимо ушей, чтобы сообщить то небольшое, что я выяснил относительно более изломанных и быстро движущихся форм центральных облаков, которые соединяются с горами и, следовательно, могут быть видны близко и достоверно среди гор.

§ 4. Но даже о них я могу рассуждать лишь с большим сомнением и постоянными паузами. Этот последний том, безусловно, должен быть лучше первого из серии по двум причинам. За эти шестнадцать лет я научился говорить мало там, где говорил много, и видеть трудности там, где я их не видел. И я с огромным восхищением оглядываюсь на свой первый рассказ об облаках, не только на себя, но даже на моего дорогого учителя, месье де Соссюра. Подумать только, что мы оба должны были годами смотреть на плывущие горные облака и довольствоваться теорией, которая, как вы найдете, изложена в § 4 главы о центральной облачной области (том I.), касающейся действия снежных вершин и водянистого пара, проходящего через них. Совершенно верно, что это действие имеет место, и что упомянутый четвертый абзац верен, насколько это возможно. Но и Соссюр, и я должны были знать — мы оба знали, но не думали об этом, — что покрывающие или шапочно-облачные образования бывают как на горячих вершинах, так и на холодных; — что красные и голые скалы Мон Пилат, безусловно, более горячие после дневного солнечного света, чем от холодного штормового ветра, который дует к ним с Альп, тем не менее известны своим облачным шлемом с тех самых пор, как римляне наблюдали за раздвоенной вершиной, серой на фоне юга, с крепостных валов Виндониссы, дав ей название, от которого добрые католики Люцерна получили название "облачный шлем".² И мы с моим учителем также должны были бы подумать, что, если бы наша теория о его образовании была в целом верна, облако-шлем должно было бы

образовываться на каждой холодной вершине при приближении дождя в пропорциях, приближающихся к основной массе ледников; что настолько далеко от истины, что не только (А) облако-шапку часто можно увидеть на более низких вершинах, поросших травой или камнями, в то время как более высокие вершины великолепно прозрачны (что можно объяснить предположением, что ветер, несущий влагу, не поднимался так высоко), но (Б) облако-шапку всегда показывает большую толщу льда. предпочтение холмам конической формы, таким как Мол или Нисен, которые могут иметь очень мало силы для охлаждения воздуха, даже если предположить, что они сами холодные, в то время как они полностью отказываются образовывать вокруг себя огромные горные массивы, которые, предполагая их холодный темперамент, должны были создавать дискомфорт в атмосфере по соседству на многие лиги. И, наконец, (С) принцип, описанный буквой А, меняется на противоположный: шапка облаков постоянно образуется на вершине Монблана, в то время как она упрямо отказывается появляться на Куполе Гоут или Эгюий-без-имени, где снежные поля более обширны, а воздух должен быть влажнее, потому что ниже.



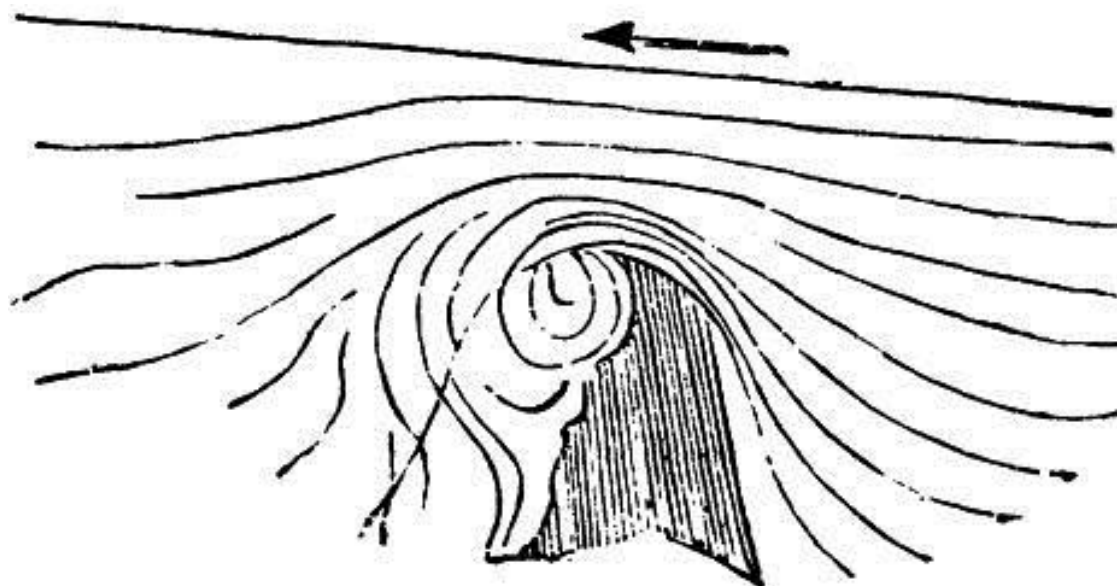


Рис. 86.

§ 5. Дело в том, что объяснение, данное в этом четвертом параграфе, в действительности может объяснить только то, что правильно можно назвать "облаком с подветренной стороны", слегка замеченное в продолжении той же главы, но заслуживающее самой внимательной иллюстрации, как одно из самых красивых явлений Альп. Когда влажный ветер дует в ясную погоду над холодной вершиной, у него нет времени охладиться, когда он приближается к скале, и поэтому воздух остается чистым, а небо светлым с наветренной стороны; но под подветренной стороной пика есть частично обратный вихрь, а частично неподвижный воздух; и в это затишье и в этом вихре ветер успевает охладиться у скалы, и облако выглядит как кипящая масса белого пара, непрерывно поднимающаяся обратным потоком к верхнему краю горы, где оно подхватывается прямым ветром и частично разрывается, частично тает. разлетелся вдребезги. На рис. 86 темная масса представляет горную вершину, стрелка - основное направление ветра, изогнутые линии показывают направления такого течения и его концентрацию, а пунктирные линии ограничивают пространство, в котором плотно образуются облака, уплывающие за пределы и выше неправильными языками и хлопьями. Второй рисунок сверху на рисунке 69 представляет фактический аспект этого явления в полном развитии, при сильном южном ветре, в ясный день, на Эгюй-Дру, когда небо вокруг совершенно голубое и прекрасное.

Пока все удовлетворительно. Но истинное облако шлемов не позволит таким образом объяснить себя. Самая верхняя фигура на фото 69 представляет собой самую красивую ее форму, которую можно увидеть в виде совершенной арки, насколько мне известно, только над самым высоким участком земли в Европе.

§ 6. Относительно которого есть две загадки: —Во-первых, почему он должен образовываться только на определенном расстоянии над снегом, показывая голубое небо между ним и вершиной. Во-вторых, почему при такой форме он всегда должен выглядеть как арка, а не как вогнутая чаша. Этот последний вопрос меня особенно озадачивает. Ибо, если это настоящая арка, а не чаша, она должна проявляться при определенных положениях наблюдателя или направлениях ветра, подобно кольцу Сатурна, как простая линия или как

облачко, задерживающееся над вершиной холма. Но я никогда не видел этого таким. Хотя, как было замечено выше, нижняя форма облака шлема не серебристо-белая, а похожа на шлем Долона из волчьей шкуры, — это серая хлопьевидная вуаль, ниспадающая на плечи более или менее конической вершины; и об этом мне также нечего сказать, кроме старого слова “Электричество”, и я мог бы с таким же успехом ничего не говорить.

§ 7. Однако ни облако шлема, ни облако с подветренной стороны, хотя и являются наиболее интересными и красивыми, не имеют большого значения для живописного эффекта. Они слишком изолированы и странны. Но большое горное облако, которое, по-видимому, представляет собой смесь этих двух факторов с независимыми формами пара (то есть большее развитие облаков, которые так или иначе образовались бы в любом месте в результате воздействия горы), требует длительного внимания как главный элемент неба в благороднейшем пейзаже.

§ 8. Для этой цели, во-первых, было бы неплохо убрать с дороги несколько облаков. Я полагаю, что настоящие кучевые облака никогда не встречаются в большом горном регионе, по крайней мере, никогда не ассоциируются с холмами. Они всегда разрушают и модифицируют их. Кипящие и округлые массы пара возникают постоянно, как за Эгюий Дру (самая низкая фигура на фото 69); но спокойная, тщательно очерченная, бесконечно разделенная и смоделированная пирамида никогда не развивается сама по себе. Было бы очень величественно, если бы кто-нибудь когда-нибудь увидел огромную горную вершину, пробивающуюся сквозь куполообразные плечи настоящих кучевых облаков; но такого я никогда не видел.

§ 9. Опять же, настоящие высокогорные цирри никогда не пересекают горы в Европе. Как часто я надеялся увидеть Альпы, поднимающиеся над их ровными и покрытыми рябью полями! но эти белые поля для сбора урожая принадлежат небесам. И, наконец, даже невысокий перистый ветер (который так широко используется на картинах Мартина) редко пересекает гору. Если это и происходит, он обычно становится слегка волнистым или изломанным, что разрушает его характер. Иногда, однако, на больших расстояниях пик пересекает очень ровная полоса облаков; но ближе видна слишком большая часть нижней поверхности поля, так что четко очерченная полоса поперек пика, видимая под большим углом, является величайшей редкостью.



Дж. Раскин.
70. Серые.

Дж. К. Армитидж.



71. "Venga Medusa."



Лицом к странице 127.

Рис. 87.

§ 10. Таким образом, обычное горное облако, если оно четко очерчено, делится на два вида: нарушенное состояние кучевых облаков, величественное в той мере, в какой оно плотное и спокойное, и странная модификация дрейфового облака, находящегося, как я уже сказал, на полпути между формой шлема и формой подветренной стороны. Изломанные, тихие кучевые облака произвели на Тернера огромное впечатление, когда он впервые увидел их на холмах. Он использует его, слегка преувеличивая его определенность, во всех своих ранних этюдах "Среди гор Шартрез" и очень красиво в виньетке Святого Мориса в "Италии" Роджерса. Однако здесь нет ничего такого, за чем следовало бы особенно наблюдать, поскольку оно отличается от кучевых облаков равнин только тем, что оно меньше и более изломано.

§ 11. Не так обстоит дело с горным дрейфующим облаком, которое столь же своеобразно, сколь и величественно. На фото 70 и 71 показаны, насколько я могу выразить, две последовательные фазы этого процесса на горном гребне; (в данном случае на большом известняковом хребте над Сен-Мишелем в Савойе). Но о том, какие колоссальные пропорции принимает это благородное облако, лучше всего можно судить по грубому наброску, рис. 87, на котором я просто нанес густыми черными чернилами фактические карандашные линии, сделанные в данный момент, придавая форму единого кольца дрейфующих облаков, протянувшегося примерно на пять миль по прямой от вершины одной из Альп Валь д'Аоста, если смотреть с туринской равнины. Он имеет величественный вулканический вид, но я считаю, что вид, будто он поднимается с вершины, почти, если не совсем, обманчив; и что кажущаяся гигантской колонна представляет собой почти горизонтальный поток облаков с подветренной стороны, сужающийся вдалеке в перспективе и, таким образом, поднимающийся в своей, по-видимому, самой низкой, но на самом деле самой удаленной точке, от вершины горы, тень которой создает ее, защищающую от ясных ветров.

Так это или нет, но очевидное происхождение облака на вершине и исходящее от него излучение отличают его от дрейфующего облака равнинной местности, которое располагается у горизонта прерывистыми массами, такими как рис. 89, без указания точки происхождения; и я не знаю, насколько далеко они находятся от вертикальных утесов или горизонтально вытянутых полей. Они склонны быть очень стремительными по внешнему

виду, распадаясь на фрагменты с явно концентрическим движением, как на рисунке; но и об этом движении — вертикальном или горизонтальном — я не могу сказать ничего положительного.

§ 12. Абсолютный масштаб таких облаков можно увидеть или, по крайней мере, продемонстрировать более четко на рис. 88, который представляет собой приблизительное изображение эффекта неба за башней Бернского собора. Он был сделан из насыпи рядом с железнодорожным мостом. Башня собора находится на расстоянии полумили. Справа от нее виден большой Эйгер Гриндельвальда. Эта гора удалена от башни на тридцать четыре мили по прямой и на десять тысяч футов выше ее в высоту. Следовательно, дрейфующее облако позади него, находясь в полном свете и не имея нависающих поверхностей, должно подниматься в воздух по меньшей мере на двадцать тысяч футов.

§ 13. Чрезвычайная белизна объема пара в этом случае (боюсь, не очень понятная на гравюре на дереве³) может быть частично вызвана недавним дождем, который своим испарением придает особую плотность и яркость некоторым формам рассеивающихся облаков. Чтобы понять это, мы должны рассмотреть другой набор фактов. Когда среди холмов погода насквозь сырая, нам не следует обвинять горы в образовании облаков, как и равнины в аналогичных обстоятельствах. Сплошной туман скрывает горы до их основания; но это не их вина. В других местах может быть так же влажно и так же облачно. (Кстати, это не относится к шотландским горам.) Но когда наступает дождливая погода и облака, возможно, в значительной степени удаляются от равнин, оставляя большие пространства голубого неба, горы начинают формировать облака сами по себе. Выпавшая влага незаметно испаряется с равнины, но не со склона холма. Там то количество дождя, которое не сошло потоками, мгновенно снова поднимается к небу в виде белых облаков. Буря проходит, как будто она терзала скалы, и могучие горы дымятся, как усталые лошади.

§ 14. Вот еще один вопрос, представляющий для нас определенный интерес. Почему гораздо большее количество влаги, находящейся на горизонтальных полях, не выделяет видимого пара, а меньшее количество, оставшееся на камнях, превращается в великолепный венок из парящего снега?

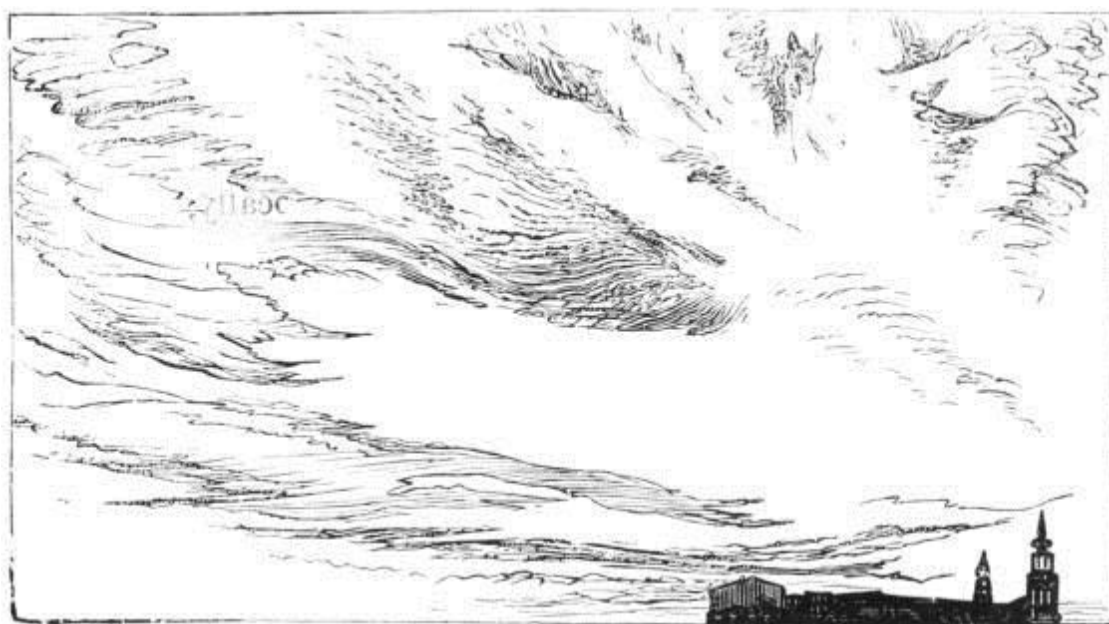
Во-первых, именно по той причине, что его меньше в количестве и он лучше распределяется; как мокрая ткань дымится, когда ее кладут рядом с огнем, а таз с водой - нет.



Рис. 88.



Рис. 89.



Лицом к странице 128.

Рис. 90.

Предыдущее повышение температуры скал, отмеченное в первом томе, стр. 249, является лишь частью причины. Он действует только локально и на остатках внезапных ливней. Но после любого количества дождливых дней и ночей во всех местах, подверженных возвращению солнечного света и бризов, *распределение* влаги дает о себе знать. Как только дождь прекращается, вся вода, которая может стекать, конечно, уходит с крутых склонов холмов; остается только тонкая прилипшая пленка влаги, подлежащая высушиванию; но эта пленка распределена по сложной текстуре — всевозможным трещинам, выступам, волокнам мха и лишайника, открывая воздуху обширную сушащуюся поверхность. И испарение происходит пропорционально быстро.

§ 15. Однако, заметьте, его скорость не объясняет его видимость, и это один из вопросов, на которые я не могу четко ответить, пока не буду уверен в природе везикулярного пара. Когда наше дыхание становится видимым в морозный день, достаточно легко понять, что влага, которая была невидимой, переносимая теплым воздухом из легких, становится видимой, когда конденсируется или выпадает в осадок под воздействием окружающего холода; но непонятно, почему воздух, проходящий над влажной поверхностью, такой же холодной, как и он сам, должен забирать на одну частицу воды больше, чем он может переносить удобно, то есть невидимо. Всякий раз, когда вы *видите* пар, вы можете неточно считать, что воздуха набралось больше, чем он может вместить должным образом, и часть его выбрасывается. Теперь легко понять, почему он должен много набирать в легкие и часть этого выбрасывать, когда снаружи его сковывает мороз; но зачем ему перегружать себя там, на холмах, когда он совершенно свободен улететь, как только ему захочется, и вернуться за добавкой? Я не очень хорошо вижу свой путь в этом. Я не вижу его отчетливо даже сквозь мокрую ткань. Однако я оставляю все затруднения, связанные с этим вопросом, моему читателю, удовлетворившись, как обычно, фактическим фактом, что воздух на склонах холмов действительно ведет себя таким жадным и неразумным образом; и что, как следствие, когда погода меняется (а иногда, что провоцирует, когда ее нет), формируются призрачные облака и поднимаются внезапными толпами диких и призрачных образов по всей дальней цепи склонов холмов и ущелий.



Рис. 91.

§ 16. Однако существует различие между облаками, которые образуются во время дождя и после него. В самую плохую погоду дождевая туча держится довольно высоко и не рассеивается; но когда дождь склонен ослабевать, время от времени довольно низко (в Шамуни или Гриндельвальде и подобных высокогорных районах, вплоть до дна долины) образуется внезапная группа белых облаков, которые будут оставаться, возможно, в течение десяти минут, заполняя весь воздух, затем исчезнут так же внезапно, как и появились, предоставив серому верхнему слою облаков и постоянному дождю делать свое дело. Эти “облака расслабления”, если мы можем их так назвать, обычно слоистые и горизонтальные, иногда переходящие в шелковистую перисть, но не демонстрирующие мелких форм дрейфа; но когда дождь заканчивается и воздух становится теплее, образуются настоящие очищающие облака в виде венков, которые непрерывно поднимаются медленными круговыми движениями, тая по мере подъема. Гравюра на дереве, рис. 91, представляет собой грубую ноту, на которой он более тихо плывет с холма Суперга, церковь (почти такая

же большая, как собор Святого Павла) появляется выше и, таким образом, показывает масштаб венка.



Рис. 92.

§ 17. Это облако испарения, однако, поднимается не всегда. Иногда он покоится в абсолютной тишине, низко расположенный в ложбинах холмов, из которых выступают их вершины. На рис. 92 показано это его состояние, видимое издали, среди холмов Сени. Я не знаю, что придает ему такую склонность к отдыху в ущельях, и не знаю, ощущается ли большой холод во впадинах или реальное действие силы тяжести на частицы облака. В общем, положение, по-видимому, зависит от температуры. Таким образом, в Шамуни гребни Ла-Кот и Таконе постоянно появляются в штормовую погоду, как на фото 36, том IV., в котором я намеревался изобразить поднимающееся дрейфовое облако, ставшее плотным между гребнями из-за холода от ледников. Но в условиях, показанных на рис. 92, на сравнительно открытом склоне холма, термометр, несомненно, показывал бы более высокую температуру в защищенной долине, чем на открытых вершинах; и все же облако все еще опускается в долины, как складки одежды; и, более того, иногда состояние утренних облаков, зависящее, я полагаю, главным образом от испарения росы, сначала формируется на *вершинах* мягких холмов лесистой Швейцарии и опускается вниз рваными полосами и отдельными языками, плотно прилегая ко всем склонам холмов и придавая им точно такой же вид, как и у других людей. Видимость того, что они покрыты белой тканью с бахромой, ниспадающей на них рваными или разделенными складками. Это всегда выглядит как истинное действие силы тяжести. Насколько это на самом деле указывает на силу восходящего солнца, вызывающего испарение, сначала на вершине холма, а затем в отдельных ручьях, благодаря его разделенному свету на ущельях, я не могу сказать. Тема, как понимает читатель, всегда неразрывно осложняется этими тремя необходимыми условиями: чтобы получить облако в любом заданном месте, вам нужна влага, чтобы сформировать его материал, тепло, чтобы оно проявилось, и холод⁴, чтобы его показать; и неблагоприятные причины, вызывающие влажность, испарение и видимость, постоянно меняются местами по наличию и силе. И, таким образом, явления, которые должным образом относятся к определенной высоте, путаются, по крайней мере, среди холмов, с теми, которые на равнинах были бы ниже или выше.

В этой главе я неизбежно был вынужден поговорить о некоторых состояниях дождевых облаков; и мы не можем окончательно понять формы даже кучевых облаков, не рассматривая

те, в которые они опускаются или рассеиваются. Которая, однако, поскольку, я думаю, немного интереснее нашей предыдущей работы, мы оставим эту главу из-за ее скучности и начнем другую.

1 Одна из самых больших трудностей при выполнении этого состоит в том, чтобы отличить участки контура облака, которые на самом деле имеют наклон вверх, от тех, которые только кажутся такими, будучи на самом деле горизонтальными и кажущимися наклонными в перспективе.

2 *Пилеат*, увенчанный шапкой (строго говоря, шапкой свободы; иногда бывает достаточно грозовой тучи на челе человека, так же как и на горах), преобразованный в Пилата.

3 Я не смог бы должным образом проиллюстрировать тему облаков без множества этих грубых рисунков, которые, вероятно, оскорбили бы широкого читателя своей грубостью, в то время как стоимость их факсимильной печати значительна и значительно увеличила бы цену книги. Если я найду людей, вообще заинтересованных в этом предмете, я, возможно, когда-нибудь систематизирую и опубликую свои исследования облачных технологий отдельно. Я сожалею, что не посвятил в этом томе тщательного изучения насыщенного перистого неба, но никакая гравюра на дереве, которую я могу использовать в таком масштабе, не передаст более тонких нитей и волн.

4 Мы могли бы сказать "легкий", а также "холодный", поскольку от степени освещенности неба полностью зависит, насколько далеко видны тонкие облака.

На втором рисунке сверху на рисунке 69 показано влияние утреннего света на ассортимент Эгиль Бушар (Шамуни). Каждая скала отбрасывает свою тень на, казалось бы, чистое небо. Тень в таких случаях бывает голубовато-серой, цвета ясного неба; а определяющий свет создается солнечными лучами, отражающими туман, который в противном случае был бы незаметен. Контуры теней недостаточно неправильные — эскиз был сделан из—за их цвета и резкости, а не из-за формы, - и сейчас я не могу их исправить, поэтому оставляю их такими, какими они были нарисованы в данный момент.



ГЛАВА IV.

МОРСКОЙ АНГЕЛ.

§ 1. Возможно, лучшим и правдивейшим произведением, сделанным в первом томе этой книги, было приведенное в нем описание дождевого облака, к которому мне здесь нечего добавить в описательном плане. Но вопрос, стоящий перед нами сейчас, не в том, кто лучше всего нарисовал дождевую тучу, а в том, стоило ли ее вообще рисовать. Наши английские художники, естественно, рисовали ее часто и правильно; но стали ли от этого их картины лучше? Мы видели, как прекрасны горы; как прекрасны деревья; как прекрасны освещенные солнцем облака; но может ли дождь быть прекрасным?

В этой главе я грубо отзывался об итальянских художниках, потому что они могли рисовать только отдельные облака или сильные штормы, “массивные скопления”, в то время как наши северные художники могли изобразить каждую фазу тумана и ливня.

Но действительно ли это так восхитительно? Действительно ли английская дождливая погода - одна из тех вещей, которым мы должны желать, чтобы искусство придавало вечность?

Да, конечно. Я привел некоторые доводы в пользу этого ответа в пятой главе прошлого тома; один или два, пока незамеченных, относятся к нынешнему разделу нашей темы.

§ 2. Климаты или земли, на которые разделен наш земной шар, с точки зрения их пригодности для искусства, возможно, удобно разделить на пять категорий:

1. Лесные угодья, поддерживающие большую массу великолепной тропической растительности, по большей части характеризующиеся влажной и нездоровой жарой и орошаемые огромными реками или периодическими дождями. Я полагаю, что эта страна не может развить ум или искусство человека. Он может достичь большой утонченности интеллекта, как индеец, но не стать ученым и не создать никакого благородного искусства, а только его дикую или гротескную форму. Даже если предположить, что пагубное влияние климата можно было бы преодолеть, пейзаж слишком масштабен. Трудно представить себе рощи, менее пригодные для академических целей, чем упомянутые Гумбольдтом, в которые никто не может войти, кроме как прикрываясь прочным деревянным щитом, чтобы не погибнуть от падения ореха.

2. Песчаные земли, включая пустыни и равнины с сухими камнями на земле, населенные в основном кочевым населением, способным к высокому умственному развитию и торжественному монументальному или религиозному искусству, но не к искусству, в котором удовольствие составляет значительный элемент, поскольку их жизнь, по сути, полна трудностей.

3. Виноградные и пшеничные угодья, а именно скалы и холмы, полезные для виноградарства, связанные с пахотной землей, образуют самую благородную и лучшую почву, данную человеку. В этих краях, по-видимому, возможно только искусство высшего сорта, поскольку религиозное искусство песчаных земель здесь соединено с искусством наслаждения или чувства.

4. Луговые угодья, включая обширные пастбищные и сельскохозяйственные районы Севера, способные лишь к низшему искусству: склонные терять свою духовность и становиться полностью материальными.

5. Моховые земли, включая грубые лесистые горы и земли Севера, населенные здоровой расой, способной к высокому умственному развитию и моральной энергии, но совершенно неспособной к искусству, за исключением дикой, как в лесных землях или как в Скандинавии.

Мы могли бы провести эти деления на другие, но они, я думаю, важны и их легко запомнить в табличной форме; говоря “лес” вместо “forest” и “поле” вместо “meadow”, мы можем получить такую форму, сформулированную вкратце:—

Лесные земли	Проницательный интеллект	Без искусства.
Песчаные земли	Высокий интеллект	Религиозное искусство.

Виноградные лозы	высочайший интеллект	Совершенное искусство.
Полевые уголья с	Высоким интеллектом	Материальное искусство.
Мшистые земли	Проницательный интеллект	Никакого искусства.

§ 3. В этой таблице моховые уголья симметрично противопоставлены лесным угольям, которыми они в некотором роде и являются; слишком миниатюрная растительность под самыми мрачными небесами противопоставляется слишком огромной под самыми знойными небесами, в то время как совершенное служение стихий, представленное хлебом и вином, создает совершенную душу человека.

Но это не совсем так. У моховых земель есть одно большое преимущество перед лесными землями, а именно вид на небо.

И не только вид его, но и постоянная и благотворная помощь от него. То, что у них есть, чтобы отделить их от бесплодных скал, а именно их мох и ручьи, зависит от их прямой помощи, а не от великих рек, берущих начало с далеких горных цепей, и не от обширных пространств океанского тумана, поднимающегося по вечерам, но от постоянной игры и смены солнца и облаков.

§ 4. Обратите внимание на это слово “перемена”. Моховые уголья обладают бесконечным преимуществом не только в видимости, но и в свободе; это самая свободная земля во всем мире. Вы можете пересечь великие леса, только ползая, как ящерица, или карабкаясь, как обезьяна, по великим пескам медленными шагами и с закрытой головой. Но с непокрытой головой, с открытыми глазами и свободными конечностями, господствуя над всем пространством изменчивого света на горизонте и над всем кругом качающейся земли на горизонте, ты идешь по мшистой земле. Дисциплина здесь сурова, как в пустыне, но это дисциплина, побуждающая к действию; и поэтому моховые уголья кажутся грубыми школами мира, в которых закаляются самые сильные человеческие силы и которые, подобно северным ветрам, согнуты, чтобы поддержать и скрасить истому, в которую может выродиться покой более благоприятных районов.

§ 5. Действительно, было бы странно, если бы в явлениях, с помощью которых совершается эта великая обновляющая и очищающая работа, не было красоты. И это почти полностью делается великим Ангелом Морского дождя; Ангел, заметьте, посланник, посланный в особое место с особым поручением. Не рассеянное постоянное присутствие бремени тумана, а уход и возвращение непостоянных облаков. Все зависит от этой непостоянства. Мягкий мох на камнях и скалах; пещерный папоротник запутанной долины; придорожный колодец — многолетний, терпеливый, безмолвный, чистый; пробирающийся сквозь свою квадратную купель из грубо отесанного камня; всегда такой глубокий — не более, - который не пачкает зимнее крушение, не опустошает летняя жажда, неспособный запятнать как увядание, — где опавший лист плавает нетронутым, а насекомое проносится, не оскверняя. Сжатый ручей и вечно бурлящая река, даже в половодье едва поднимающаяся над своими ступенями, — но на протяжении всего сладкого лета сохраняющая трепетную музыку струнами арфы темной воды среди серебряных переливов гальки. Далеко на юге все могущественные речные Боги поспешили спуститься к морю. Опустошенные и пылающие, белые печи из взрывающегося песка, их широкие русла лежат призрачными и голыми; но здесь мягкие крылья Морского Ангела все еще покрыты росой, и тени их перьев колеблются на холмах: странный смех и блеск серебряных ручейков, родившихся внезапно и обвившихся вокруг замшелых вершин тонкой мишурой, отвечая им, когда они машут.¹

§ 6. И эти крылья не бесцветные. Мы обычно думаем о дождевом облаке только как о темном и сером, не зная, что именно ему мы обязаны, возможно, самым прекрасным, хотя и не самым ослепительным из оттенков неба. Часто по утрам в нашей Англии дождевые облака на рассвете образуют мягкие ровные поля, которые незаметно переходят в синеву; или, когда они менее обширны, собираются в явные полосы, пересекающие более широкие слои облаков вверху; и все это залито невыразимым светом чистого розового, пурпурного, янтарного и синего цветов; не сияющие, а туманно-мягкие; полосатые массы, если смотреть ближе, состоят из гроздей или прядей облаков, похожих на шелковую нить; кажется, что каждый узелок - это маленькая полоса или сноп подсвеченного дождя. Ни одно облако не образует такого неба, ни одно не бывает таким нежным, разнообразным, неподражаемым. Сам Тернер никогда их не ловил. Корреджо, приложив все свои силы, не смог бы нарисовать их, никто другой.²

§ 7. Ибо это одежды любви Морского Ангела. Главным образом, им дано это название "распространение облаков" из-за их протяженности, мягкости и обильности дождя. Обратите внимание, как о них говорится в Книге Иова xxxvi. ст. 29-31. "По ним он судит народ; он дает мяса в изобилии. Облаками он закрывает свет."³ Он сокрыл свет в своих руках и повелел, чтобы он вернулся. Он говорит об этом своему другу, что это его собственность и что он может подняться к ней".

Таково, значит, послание Морского Ангела друзьям Бога; *вот* значение этих странных золотых огней и пурпурных отблесков перед утренним дождем. Дождь ниспослан, чтобы судить и питать нас; но свет - это достояние друзей Божьих, и они могут подняться к нему, где завеса скинии больше не будет пересекать и разделять его лучи.

§ 8. Но у Морского Ангела есть и другое послание — в "великом дожде своей силы", дожде испытания, сметающем шаткие устои. Тогда его одеяние не стелется мягко по всему небу, как вуаль, а спадает с его плеч, тяжелое, косое, ужасное, оставляя свободной руку с мечом.

Приближение пробной бури, урагана-шторма, действительно, в своей необъятности подобно облакам более мягкого дождя. Но она не медленная и не горизонтальная, а стремительная и крутая: стремительная от страсти ненасытных ветров; крутая, как склон какого-нибудь темного, изрытого полостью холма. Передние облака надвигаются, наклоняясь вперед, одно отталкивает другое в сторону или вперед; нетерпеливые, тяжелые, надвигающиеся, как каменные шары, брошенные Титанами —Осса на Олимпе, — но все они брошены вперед одной волной облака - лавового облака, горловина которого подобна могиле. Свирепый позади них бушует косой гнев дождя, белого, как пепел, плотного, как потоки раскаленной стали; столпы его полны призрачной жизни; Дождевые фурии, визжащие на лету; бичующие, как кнутами скорпионов; земля звенит и дрожит под ними, небеса дико стенают, деревья слепо склоняются, закрывая свои лица, каждый лист дрожит от ужаса, обломки их ветвей пролетают мимо них, как черная стерня.

§ 9. Я написал "Фурии". Мне следовало написать "Горгоны". Возможно, читатель не знает, что Горгоны не мертвы, они всегда бессмертны. В ближайшее время нам придется воспользоваться шансом превратиться в камни, если мы посмотрим им в лицо. Тем временем я выясняю, какая часть великой греческой истории о Морских Ангелах имеет значение для нас здесь.

У Неря, Бога моря, который всегда обитает в нем (Нептун - Бог, правящий им с Олимпа), есть дети от Земли; а именно, Таумас, отец Ириды; то есть "чудесный" или творящий чудеса ангел

моря; Форцис, злобный ангел моря (вы найдете его, наконец, во многих формах деградировавшим в рассказе о Синдбаде до Морского Старика); Чето, глубокие места моря, что означает его заливы среди скал, поэтому называемые у Гесиода “Светлощекий” Чето; и Эврибия, приливная сила или влияние моря, о которых подробнее ниже.

§ 10. У Форциса и Чето, злобного ангела моря и духа его глубоких скалистых мест, есть дети, а именно, во-первых, Грайя, мягкие дождевые облака. Греки испытывали большую неприязнь к штормам, чем мы, и поэтому, какую бы жестокость ни заключал в себе дождь, они представляли более суровыми типами, чем следовало бы нам, — типами, приведенными в одной группе Аристофаном (в насмешку над поэтами): “Так вот почему они так много говорили о яростном стремительном движении влажных облаков, сверкающих кольцами; и о кудрях стоглавого Тифона; и бушующих штормах; и о птицах с загнутыми когтями, плывущих на ветру, свежем и воздушном”. Обратите внимание на выражение “птицы с загнутыми когтями”. Это иллюстрирует два характера этих облаков; частично их спиралевидную форму; но более непосредственно то, как они срывают землю со склонов холмов; особенно те скрученные гроззовые тучи, которые при сильном воздействии превращаются в водяной смерч. Они всегда наносят удар в узком месте, часто испарывая землю на склоне холма, превращая ее в траншею, как это сделала бы большая кирка (говорят, что у серых только один клюв на двоих). Тем не менее, дождевое облако в целом рассматривалось греками как благодетельное, так что в “Эдиповой колонне” им хвалятся за то, что оно постоянно питает источники Кефиса,⁴ и часто в других местах; и вступительная песня о дождевых облаках у Аристофана совершенно прекрасна:

“О вечные Облака! давайте откроем взору наше влажное существование, от звучащего в глубине Моря, нашего Отца, до гребней лесистых холмов, откуда мы смотрим вниз на священную землю, питающуюся ее плодами, и на журчание божественных рек, и на тихое журчание глубоководных заливов”. Я не могу быть уверен в значении имен Graiae — Пефредо и Энуо, — но интересны эпитеты, которые дает им Гесиод: “Пефредо, хорошо одетый; Энуо, покрытый крокусами”; вероятно, как мне кажется, из-за их прекрасных цветов по утрам.

§ 11. Рядом с Граями Форцис и Чето породили Горгон, которые являются настоящими гроззовыми облаками. У серых только один клюв или зуб, но у всех горгон бивни, как у кабанов; медные руки (слово “латунь” использовалось для обозначения металла, из которого греки делали свои копья) и золотые крылья.

Их имена: “Стейно” (стесненный), о штормах, сжатых в узкий круг; “Эвриала” (имеющий широкую гумновую площадку), о штормах, распространившихся на большое пространство; “Медуза” (доминирующая), самая ужасная. По сути, она - самая высокая гроззовая туча; следовательно, туча с градом или облако холода, ее лик обращает в камень всех, кто его видит. (“Он разбрасывает свой лед, как лакомые кусочки. Кто устоит перед его холодом?”) Змеи вокруг ее головы - это края града, идея холода связывалась греками с укусом змеи, как и с болиголовом.

§ 12. На щите Минервы ее голова символизирует, я полагаю, облачную холодность знания и его ядовитый характер (“Знание раздувается”. Сравните Бэкона в книге “Развитие познания”). Но идея о змеях возникла в основном из-за изменения формы облака, когда оно распадалось; кучевое облако не превращается в полноценный шторм, пока его не разорвет перистый; на это дважды намекается в истории о Персее; только мы должны вернуться немного назад, чтобы собрать все воедино.

Персей был сыном Юпитера от Данаи, которая была заперта в медной башне, и Юпитер явился к ней золотым дождем: я думаю, что медная башня - это всего лишь другое обозначение кучевого облака или облака Медузы; а золотой дождь - падающих на него солнечных лучей; но мы помним не только этот дождь Данаи в связи с Горгоной, но и дождь из решет Данаид, который, как говорят, символизирует снабжение Аргоса водой их отцом Данаем, который рыл колодцы. об Акрополе; и не только колодцы, но, я не сомневаюсь, открытые каналы для орошения полей, потому что Данаиды, как говорят, принесли тайны Цереры из Египта. И хотя я не могу проследить корень имен Данай и Данаё, несомненно, есть какое-то дополнительное звено связи в смертях возлюбленных Данаид, которых они убили, как Персея Медузу. И снова обратите внимание, что, когда отец Данаи, Акрисий, задерживается в Сериф из-за бури, диск, брошенный Персеем, *ветром попадает ему в голову* и убивает его; и, наконец, когда Персей отрубает голову Медузе, из ее крови возникают Хрисаор, “обладатель золотого меча”, Ангел Молнии, и Пегас, Ангел “Бурных Фонтанов”, то есть самой быстролетающей или низкой дождевой тучи; крылатой, но мчащейся, как по земле.

§ 13. Я говорю “дикие” фонтаны; потому что вид фонтана, от которого назван Пегас, — это, в частности, “фонтан великой бездны” из книги Бытия; внезапный и яростный (в Септуагинте небесные водопады, а не окна); горный поток, вызванный грозой, или, как наш “фонтан”, — гейзероподобный выброс воды. Следовательно, это глубокий и полноводный источник ручьев, и поэтому он обычно используется для обозначения источника зла или страстей; тогда как слово “родник” у греков подобно нашему “истоку колодца” — мягкому непрерывному источнику воды. Но поскольку и молния, и бьющий фонтан являются признаками истинной силы поэта, наряду с вечностью, именно Пегас ударяет ногой о землю на Геликоне,⁵ и вызывает появление Гиппокрены - “лошадиной головы-колодца”. Он вечен, но, тем не менее, обладает пегасской штормовой мощью.

§ 14. В чем, я думаю, мы можем найти достаточную причину для того, чтобы воздать честь дождевому облаку. Возможно, мало кто из нас задумывался, наблюдая за его продвижением по нашим мшистым холмам или слушая журчание родников среди горной тишины, что главные повелители человеческого воображения обязаны силой своих благороднейших мыслей не цветам долины и не величию холма, а летящему облаку.

Однако они никогда не видели, как он летает, в отличие от нас, в нашей собственной Англии. Пока, по крайней мере, насколько я знаю облака юга, они часто более ужасны, чем наши, но английский “Пегас” быстрее. На холмах Йоркшира и Дербишира, когда дождевые тучи низкие и сильно разорваны, а устойчивый западный ветер наполняет все пространство своей силой,⁶ солнечные блики летят, как золотые стервятники: это скорее вспышки, чем отблески; темные пространства и ослепительные птицы мчатся и скользят по склонам, метаются и ныряют со скалы в лощину, как ласточки; - они не серые, а серые и иссохшие: скорее серые гончие, преследующие керинтийского оленя с золотыми рогами.

§ 15. У этих нижних дождевых облаков есть одна особенность, частично влияющая на всю их связь с верхним небом, которую я никогда не мог объяснить; то, за что, как уже было замечено, Аристофан сразу же ухватился из—за их отличительной особенности - их наклонности. Они всегда летят наклонно, как на Тарелке напротив, которая является точной копией первой надвигающейся массы дождевого облака на Невольничьем Корабле Тернера. Когда голова облака находится впереди, как в данном случае, а под ней идет дождь, легко представить, что его капли, увеличивающиеся в размере по мере падения, могут оказывать некоторое замедляющее действие на ветер. Но глава облака не всегда стоит на первом месте, его основание иногда бывает продвинутым.⁷ Единственная уверенность заключается

в том, что он не будет формироваться горизонтально, его тонкие прочерченные линии и основные контуры всегда будут наклонными, хотя его движение горизонтально; и, что еще более любопытно, их наклонные линии почти никогда не изменяются при спуске из-за какой-либо отчетливой тенденции к удалению или сближению перспективы. Группа склоняющихся облаков будет следовать друг за другом, каждое из которых будет наклоняться вперед под одним и тем же кажущимся наклоном, огибая четвертую часть горизонта.

§ 16. Еще одно обстоятельство, на которое читателю следует обратить внимание в этом облаке Тернера, - это ведьминный вид распущенных или поднятых прядей волос с левой стороны. Мы только что прочли слова древнегреческого поэта: "Локоны стоглавого Тифона"; и должны помнить, что описание этой картины Тернером в каталоге Академии гласило: "Работорговец выбрасывает за борт мертвых и умирающих. *Тайфун* приближается". Сходство с растрепанными волосами на картине сильнее, чем на гравюре; серые и фиолетовые оттенки разорванных облаков выделяются на фоне золотистого неба за ними.



72. Замки Тифона.

§ 17. Однако, как мы видели, растворение облака Медузы в крови греки сравнивали не только с прядями волос, но и со змеями. Об этом жизнерадостном дожде или о его значении я пока не могу говорить. Это связано с другими, более высокими типами, которые должны быть прослежены в другом месте.⁸

Но сходство со змеями мы можем проиллюстрировать здесь. Две уже приведенные таблицы, 70 и 71 (на стр. 127), отражают последовательные состояния облака Медузы на одном из холмов Сени (большой известняковый обрыв над Сен-Мишелем, между Ланслебуром и Сен-Жан-ди-Морьеном).⁹ На первом изображении облако приближается, за ним формируется облако с подветренной стороны; на втором оно приблизилось, увеличилось и разорвалось,

змеи-медузы извиваются вокруг центрального пика, а сверху видны округлые вершины разорванных кучевых облаков. В этом случае они принимают почти форму пламени; но когда буря становится более яростной, они разрываются на куски, и образуются великолепные вращающиеся колеса из пара, которые ломаются и подбрасываются в воздух, как выбрасывается трава на сенокосе из-под зубчатых колес косилки; возможно, как и все другие изобретения подобного рода, они, вероятно, принесут людям больше зла, чем когда-либо облако Медузы, и более эффективно обратят их в камень.¹⁰

§ 18. В первом томе я назвал основные работы Тернера, изображающие эти облака; и пока я не научусь рисовать их лучше, бесполезно говорить о них подробнее; но в связи с предметом, который мы рассматривали, я был бы рад, если бы читатель мог обратиться к гравюрам английских рисунков Солсбери и Стоунхенджа. Какие возможности были у Тернера для знакомства с классической литературой и как он их использовал, мы сейчас увидим. А пока позвольте мне просто заверить читателя, что разными путями он познакомился с большинством великих греческих традиций и что он чувствовал их больше, чем знал; до определенного момента внешние явления природы воздействовали на его разум точно так же, как на разум древнего художника. Ему, как и греку, грозовые тучи казались вестниками судьбы. Он боялся их, в то же время благоговей; и он никогда не вводит их без какой-то скрытой цели, связанной с выражением сцены, которую он рисует.

§ 19. На равнине Солсбери его поразила, во-первых, ее обширная пасторальная жизнь, а во—вторых, памятники двух великих религий Англии - друидической и христианской.

Он был не из тех, кто упускает из виду возможную связь этих впечатлений. Он рассматривает жизнь пастуха как прообраз церковной жизни и составляет два своих рисунка таким образом, чтобы проиллюстрировать оба.

На рисунке Солсбери равнина покрыта быстрым, но не проливным дождем. Собор занимает центр картины, высоко возвышаясь над городом, дома которого (специально сделанные меньше, чем они есть на самом деле) разбросаны по нему, как стадо овец. Собор окружен великолепным светом. Гроза сначала сменяется приглушенным сиянием над далекой приходской церковью, затем снова разражается, вырывается наружу, освещая собор в полную силу, и проходит над городом, в различных солнечных лучах и тенях. На переднем плане стоит пастух, опираясь на посох, наблюдающий за своим стадом — с непокрытой головой; он отдал свой плащ группе детей, которые укрылись им и съежились от дождя; его собака притаилась под насыпью; его овцы, по большей части, спокойно отдыхают, некоторые поднимаются по склону насыпи к нему.¹¹

§ 20. Дождевые облака на этой картине нарисованы с тщательностью, равной которой я никогда не видел ни на одном другом небе такого же типа. Это благословенный дождь — обильный, но яркий; золотые отблески струятся по мокрой траве и мягко падают на ряды ив в долине - ив у ручьев; маленькие ручейки пробиваются тут и там между ними и полями. Обратимся теперь к Стоунхенджу. Он тоже стоит в ярком свете; но это свет Горгоны — на его фоне обнажен меч Хрисаора. Над ним нависает облако осуждения. Каменные столбы, кажется, раскачиваются перед его склоном, бледнея под лучами молнии. А ближе, во тьме, лежит мертвый пастух, его стадо разбежалось.

Говоря ранее об этом Стоунхендже, я ссылался на использование Тернером того же символа в рисунке Пестума для роджерсовской "Италии"; но более яркий пример его использования встречается в этюде Пестума, который он выгравировал сам, прежде чем приступить к Liber Studiorum, и еще один в его рисунке Храма Минервы на мысе Колонна; и заметьте далее, что

он редко использует молнию, если разрушенное здание не было посвящено религии. Гнев человека может разрушить крепость, но только гнев небес может разрушить храм.

§ 21. Об этих тайных значениях Тернера мы узнаем достаточно в ходе исследования, которое нам предстоит предпринять, наконец, в отношении идей отношения; но я приведу здесь еще один пример противоположного использования им символа молнии и благословляющего дождя, чтобы подтвердить то, что было отмечено выше. Ибо в этом последнем случае его спросили о значении этого слова, и он объяснил его. Я имею в виду рисунки Синая и Ливана, сделанные для Библии Финдена. Эскизы, по которым Тернер готовил эту серию, были, я полагаю, тщательными и точными; но трактовка сюжетов была полностью оставлена на его усмотрение. Он взял Синай и Ливан, чтобы показать противоположное влияние Закона и Евангелия. Скала Моисея изображена в горящей пустыне, среди упавших камней, раздвоенная молния рассекает голубой туман, окутывающий вершину Синая. Вооруженные арабы останавливаются у подножия скалы. Не видно ни человеческого жилья, ни травы, ни дерева, ни ручья, и молния бьет без дождя.¹² Над горой Ливан необычайно мягкое серо-голубое небо превращается в росистый дождь. Каждое ущелье заполнено, каждый мыс увенчан нежнейшей листвой, золотистой в косых лучах солнца.¹³ Белый монастырь приютился в углублении скалы; и маленький ручеек бежит в тени ближайших деревьев, возле которых сидят и читают два монаха.

§ 22. Это была прекрасная мысль, но ошибочная, как и все мысли, противопоставляющие Закон Евангелию. Когда люди читают: “закон был дан через Моисея, а благодать и истина - через Христа”, предполагают ли они, что закон был нелюбезным и неистинным? Закон был дан как основание; благодать (или милосердие) и истина для исполнения; все это образует одну славную Троицу суда, милосердия и истины. И если бы люди читали тексты своих Библий с более искренней целью понять их, а не с суеверным предубеждением, они увидели бы, что во всех частях, которые они намереваются сделать наиболее личными для себя (Псалмы), всегда с особой радостью говорится о Законе. Псалмы о милосердии часто полны печали, как при мысли о том, чего это стоило; но те, кто уважает закон, всегда полны восторга. Дэвид не может сдерживать радости, думая об этом, — он никогда не устает от его восхвалений: “Как люблю я закон твой! я размышляю об этом весь день. Твои свидетельства - моя радость и мои советчики; они также слаще меда и сот”.

§ 23. И я особенно хочу, чтобы читатель обратил на это внимание, завершая сейчас работу, через которую мы прошли вместе в исследовании красоты видимого мира. Ибо, возможно, он ожидал большего удовольствия и свободы от этой работы; он думал, что она сразу же приведет его в области любвеобильного воображения, и, возможно, был удивлен, обнаружив, что следование красоте всегда приводило его под более строгую власть таинственного закона; блеск всегда основывался на послушании, а всякое величие - всего лишь еще одна форма подчинения. Но это действительно так. В этом исследовании источников красоты мне постоянно мешал страх утомить читателя их суровостью. Мне всегда приходилось требовать от него точности, а не сочувствия; терпения, а не рвения; предчувствия, а не сенсации. То, что ему предстояло показать, было не удовольствием, которое можно было украсть, а законом, который нужно было выучить.

§ 24. Однако именно в этом персонаже красота мира природы завершает свое послание. Мы давным-давно видели, как его различные *способности* воздействовать на разум людей могут быть прослежены до некоторых типичных проявлений божественных атрибутов. С тех пор мы видели, как его *способы* обращения представляют собой постоянные формы человеческого послушания Божественному закону и постоянные доказательства того, что

этот закон, вместо того чтобы противоречить милосердию, является основой всякого наслаждения и руководством ко всему справедливому и счастливому существованию.

§ 25. Понимая это, давайте примем наше последнее послание от Морского Ангела.

Возьмите 19-й Псалом и прочтите его стих за стихом. Возможно, моим юным читателям будет позволено сказать одно слово об их чтении Библии в целом.¹⁴ Библия, действительно, глубокая книга, когда требуется глубина, то есть для глубоких людей. Но она предназначена, в частности, не для глубоких личностей; напротив, гораздо больше для поверхностных и простых людей. И поэтому первая и, как правило, главная и руководящая идея Библии лежит на поверхности, написанная максимально простым греческим, ивритом или английским языком, не нуждающаяся ни в проникновении, ни в усилении, не требующая ничего, кроме того, что мы все могли бы дать, — внимания.

Но это, что во власти каждого и является единственным, чего хочет Бог, - это как раз последнее, что кто-либо даст Ему. Мы с удовольствием погружаемся в мечты наяву, повторяем любимые стихи из других мест, подсказанные случайными словами; хватаемся за выражение, соответствующее нашим собственным особым взглядам, или выкапываем из-под стиха смысл, который мы были бы искренне огорчены, если бы подумали, что какое-то человеческое существо было так счастливо обнаружить раньше. Но ясный, предполагаемый, непосредственный, плодотворный смысл, который каждый должен находить всегда, и особенно тот, который зависит от того, видим ли мы связь стиха с теми, кто рядом с ним, и воспринимаем силу всего отрывка в должной взаимосвязи, — такого рода значения мы не ищем; на самом деле, его невозможно обнаружить, если мы действительно не обращаем внимания на то, что говорится, а не на наши собственные чувства.

§ 26. Также прискорбно, но совершенно определенно, что для того, чтобы прислушаться к тому, что говорится, мы должны пройти через утомительную процедуру знания значения слов. И первое, чему следует научить детей в отношении их Библии, - это четко различать слова, которые они понимают, и слова, которые они не понимают; и отложить в сторону слова, которые они не понимают, и связанные с ними стихи, о которых их спрашивают, или на будущее время; и никогда не думать, что они читают Библию, когда они просто повторяют фразы на незнакомом языке.

§ 27. Давайте попробуем, в качестве примера, этот 19-й псалом и посмотрим, какой простой смысл в нем преобладает.

“Небеса возвещают славу Божью”.

Что такое небеса?

Поскольку слово встречается в молитве "Отче Наш" и выражаемый предмет является тем, на что ребенка можно с некоторой пользой заставить взглянуть, можно было бы предположить, что среди первых обязанностей школьного учителя было бы ясно объяснить это слово.

Теперь не может быть никаких сомнений в том, что в сознании священных писателей оно естественным образом обозначало всю облачную систему и пространство за ее пределами, представляемое ими как усыпанный звездами свод. Но, как мы видели в предыдущем исследовании, также не может быть вопроса о том, что небесный свод, который, как говорят, был “назван” небом при сотворении, выражает, при любом определенном употреблении этого слова, систему облаков, распространяющую силу воды на землю; отсюда постоянные

выражения “роса небесная”, “дождь небесный” и т.д., где “небеса” употребляются в единственном числе; в то время как “небеса”, когда они употребляются во множественном числе, и особенно когда они различаются, как здесь, от слова “твердь”, оставались выражением звездного пространства за его пределами.

§ 28. Поэтому ребенку можно было бы сказать (конечно, с пользой), что наше красивое слово “Небеса”, возможно, образовалось от еврейского слова, означающего “высокое место”; что великая римская нация-воин, много стоявшая лагерем по ночам, обычно переутомленная и не в настроении размышлять, как полагают многие люди, видела в звездах только подобие сверкающих заклепок на своих доспехах и называла небо “Повелевающим, или усеянным шипами”; но другие думают, что те римские солдаты, стоявшие на боевом дежурстве, скорее были впечатлены великой пустотой и безжизненностью. из-за ночи и далеких звуков, доносящихся из ее темноты, и назвал небеса “Пустым местом”. Наконец, я должен рассказать детям, показав им сначала заход звезды, о том, как великие греки открыли истинную силу небес и называли их “Вращающимися”. Но как бы ни называли их разные народы, по крайней мере, я хотел бы разъяснить уму ребенка, что в этом 19-м Псалме, имея в виду всю их силу, используются два слова, которые выражают это: Небеса, обозначающие великий свод, или пустоту, со всеми его планетами и звездами, и непрерывным шествием бесчисленных светил; и Твердь, обозначающая таинство облаков.

Таким образом, эти небеса “возвещают *славу Божию*”, то есть свет Божий, вечную славу, неизменную. Как их сферы не угасают, но вечно продолжают свой путь, проливая свет на землю, так и слава Божья окружает человека вечно — неизменная, в своей невыносимой полноте — бесконечная.

“И небосвод показывает дело его *рук*”.

§ 29. Облака, приготовленные рукой Бога для помощи человеку, различались в своем служении, скрывая внутреннее величие, показывая не Его вечную славу, а дело Его повседневных рук. Так Он поступил с Моисеем. Я прикрою тебя “рукою Моею”, когда буду проходить мимо. Сравни Иова xxxvi. 24: “Помни, что ты превозносишь дело Его, которое видят люди. Это может увидеть каждый человек.” Не то чтобы слава — она видна лишь частично; движение этих звезд видно несовершенно, и лишь немногим. Но этот небосвод: “каждый человек может увидеть его, человек может узреть его издалека”. “Вот, Бог велик, а мы не знаем его. Ибо он делает малыми капли воды: они проливаются дождем по испарению их”.

§ 30. “День за днем произносит речь, и ночь за ночью являет знание. У них нет ни речи, ни языка, но без этого их голос слышен. Их правление распространилось по всей земле, а их слова дошли до конца света”.

Обратите внимание на это. Их правление по всей земле, обитаемой или нет — на ней их закон права; но их слова, обращенные к человеческим душам, направлены к концу обитаемого мира.

“В них Он поставил скинию для солнца” и проч. Буквально — скиния, или занавешенный шатер, с его завесой и драпировками; также из цветов Его скинии в пустыне - синего, пурпурного и багряного.

Итак, псалом описывает суть этого великого небесного послания.

С этого момента речь заходит именно об этом.

§ 31. Обратите внимание, у вас есть два раздела декларации. Небеса (сравните Псалом viii) возвещают о вечной славе Божьей перед людьми, а твердь - о ежедневной милости Божьей к людям. И вечная слава в этом — в том, что закон Господень совершенен, и свидетельство Его достоверно, и уставы Его верны.

И ежедневное милосердие в этом — в том, что заповедь Господа чиста, и страх Его чист, и суды Его истинны и праведны.

Есть три оппозиции:—

Между законом и заповедью.

Между свидетельством и страхом.

Между законом и судебным решением.

§ 32. I. Между законом и заповедью.

Закон незыблем и вечен; произнесенный однажды, пребывающий вечно, как солнце, он не может быть сдвинут с места. Это “совершенство, обращающее душу”: весь вопрос о существовании души, была ли она обращена из тьмы к свету, признала этот закон или нет, — благочестивый он или нечестивый? Но заповедь дается каждому человеку на мгновение, в соответствии с потребностью. Она не обращает: она направляет. Это не касается всей цели души; но это просветляет глаза, уважая особый поступок. Закон гласит: “Делай это всегда”; заповедь “Делай *ты* это *сейчас*”: часто достаточно таинственная и сквозь облако; леденящая душу и сопровождающаяся странным дождем слез; но всегда чистая (закон обращает, но заповедь очищает): жезл не просто для направления, но для укрепления и вкушения меда. “Посмотри, как просветлели мои глаза, потому что я попробовал немного этого меда”.

§ 33. II. Между свидетельством и страхом.

Это вечное свидетельство: истинное обещание спасения. Яркая, как солнце за всеми земными облаками, она делает мудрым простое; вся мудрость обретается в восприятии ее и доверии ей; вся мудрость сводится к нулю тем, кто ее не воспринимает.

Но страху Божьему учат через особое поощрение и особое избавление от него, в соответствии с потребностями каждого человека — попеременно улыбаясь и хмурясь через землю-облако: он также, как заповедь, чист, очищает и изгоняет все другие страхи, только он остается навсегда.

§ 34. III. Между законом и судебным решением.

Уставы - это решения Вечной справедливости; неизменные, яркие и неизменные, как звезды; равные и уравновешенные, как их движение. Они “справедливы, радуя сердце”. Но суды - это особые суждения о конкретных действиях людей. “Истинный”, то есть исполняющий предупреждение или обещание, данное каждому человеку; “праведный в целом”, то есть сделанный или исполненный в истине и праведности. Закон прав по назначению. Суд праведен в целом по назначению и исполнению; но не всегда радует сердце.

Затем, уважая все это, приходит выражение страстного желания и радости; которые также разделены по отношению к каждому из них. Слава Божья, вечная на Небесах, - это будущее, “быть желанным больше, чем золото, чем много чистого золота” — сокровище на небесах, которое не иссякает. Но нынешнее руководство и учение Бога находятся на земле; теперь они у нас есть, они слаще всякой земной пищи — “слаще меда и сот. Более того, ими”(законом и свидетельством) “раб твой предупрежден” — предупрежден о путях смерти и жизни.

“И в соблюдении их” (заповедей и судов) “есть великая награда: ”теперь боль и горечь слез, но награда невыразимая.

§ 35. До сих пор псалом был описательным и толкующим. Он заканчивается молитвой.

“Кто может понять его ошибки?” (уклонение от совершенного закона.) “Очисти ты меня от тайных грехов; от всего, что я делал против твоей воли и вдали от твоего пути, во тьме. Удержи раба твоего от самонадеянных грехов” (грехов против заповедей) “против воли твоей, когда она видна и прямолинейна, взывая к сердцу и совести. Так я буду непорочен и невиновен в великом прегрешении — прегрешении, которое распинает заново.

“Пусть слова моих уст (ибо Я поставил их провозглашать закон Твой) и размышления моего сердца (ибо Я поставил его соблюдать заповеди Твои) будут приемлемы в очах твоих, чья слава - моя сила, и чье дело - мое искупление; моя Сила и мой Искупитель”.

1 Сравните прекрасную строфу, начинающуюся с эпилога “Золотой легенды”.

2 Я не имею в виду, что Корреджо более велик, чем Тернер, но что только его манера работы, штрихи, которые он использовал, например, для золотых волос Антиопы, могли нарисовать эти облака. На открытой равнинной местности я никогда не мог прийти к какому-либо удовлетворительному заключению об их высоте, настолько странно они сочетаются друг с другом. Вот, например, расположение настоящей их группы. Пространство в точке А было глубоким, чистейшим ультрамариново-синим, пересеченным прожилками абсолютно чистого и совершенного розового цвета. Синий цвет незаметно переходил вниз в серый в точке G, затем в янтарный, а у белого края внизу - в золотой. На этом янтарном фоне полосы Р были темно-фиолетовыми, и, наконец, промежутки в точке В В, опять же, были самого чистого и драгоценного синего цвета, более бледного, чем в точке А. Два уровня этих облаков всегда очень заметны. После продолжительной хорошей погоды в Альпах о решительном приближении дождя обычно возвещает мягкая, непрерывная пленка ровных облаков, белых и тонких у приближающегося края, серых у горизонта, покрывающих все небо от края до края и неуклонно надвигающихся с юго-запада. Под его серой пеленой, по мере приближения, образуются отдельные полосы, темнее или светлее, чем поле вверху, в зависимости от положения солнца. Эти полосы обычно имеют очень резко вытянутую овальную форму, чем-то напоминающую рыбу. Я обычно называю их “рыбьими облаками” и смотрю на них с большим дискомфортом, если в течение следующих трех дней запланированы какие-либо интересные экскурсии. Их овальная форма - это обман зрения, зависящий от их плоскостности; вероятно, это тонкие, вытянутые поля неправильной формы.

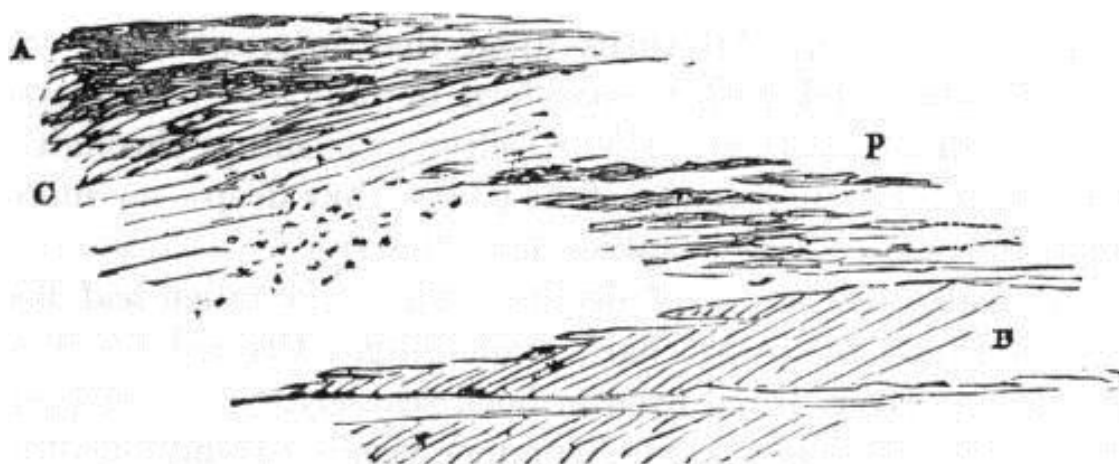


Рис. 98.

3 Я не копирую вставленные слова, которые следуют далее: “и повелевает ему *не сиять*”. Заключительный стих главы в том виде, в каком он у нас есть, непонятен; не так в Вульгате, чтение которой я привожу.

4 Я предполагаю, что ἰοπτοι κρῖναι νομβέες означает облака, а не источники; но это не имеет значения, поскольку весь отрывок посвящен радости от влаги и росы небесной.

5 Однако я полагаю, что когда Пегас бьет из этого источника, его следует рассматривать не как происходящего из крови Медузы, а как рожденного Медузой от Нептуна; истинный конь был дан Нептуном, ударившим по земле своим трезубцем; божественный конь рожден Нептуном и грозовой тучей.

6 Я часто бывал на больших высотах в Альпах в плохую погоду и видел сильные штормовые порывы на равнинах юга. Но, чтобы в полной мере передать саму суть и значение ветра, нет места лучше йоркширских вересковых пустошей. Я думаю, что шотландские бризы более тонкие, очень холодные и пронизывающие, но не существенные. Если вы обопретесь на них, они позволяют вам упасть, но от йоркширского бриза можно опереться, как на быстрорастущую живую изгородь. Я не скоро забуду — мне посчастливилось встретить энергичного человека апрельским утром между Хоуз и Сеттл, прямо на равнине под пристанью, — то смутное чувство удивления, с которым я наблюдал, как Инглборо стоит, не раскачиваясь.

7 Когда у земли дует сильный ветер, столбы дождя у подножия наклоняются *вперед*. Посмотрите на вход в гавань Фоуи из сериала “Англия”.

8 См. Часть IX, глава 2, “Эгле Гесперид”.

9 Читатель должен помнить, что наброски, сделанные в таком виде, как сейчас, нельзя далеко унести, и они потеряли бы всякую пользу, если бы были закончены дома. Оба они были сделаны карандашом и просто промыты серой краской по возвращении в гостиницу, чтобы сохранить основные формы.

10 Я говорю это не беспечно и не потому, что машины выбрасывают рабочего “без работы”. У работающего человека всегда будет больше работы, чем он хочет. Я говорю так, потому что использование такой техники влечет за собой уничтожение всех удовольствий от сельского труда; и я не сомневаюсь, что в этом разрушении заключается существенное ухудшение национального сознания.

11 Вы можете увидеть расположение сюжета на опубликованной гравюре, но не более того; это одна из худших гравюр в серии "Англия".

12 Осия xiii. 5, 15.

13 Осия xiv. 4, 5, 6. Сравните Псалом lxxii. 6-16.

14 Я считаю, что мало найдется проповедей более лживых или опасных, чем те, в которых учитель заявляет, что хочет произвести впечатление на свою аудиторию, показывая, "как много заключено в стихе". Если бы он внимательно изучил свое собственное сердце, прежде чем начать, то часто обнаруживал бы, что его истинным желанием было показать, как много он, толкователь, может извлечь из этого стиха. Но совершенно честные и серьезные люди часто впадают в ту же ошибку. Их учили, что они всегда должны смотреть глубоко и что Священное Писание полно скрытых значений; и они легко поддаются лестному убеждению, что каждая случайная идея, которая приходит им в голову при взгляде на то или иное слово, вложена туда Божественной волей. Поэтому они уходят в то, что, по их мнению, является вдохновенной медитацией, но на самом деле представляет собой бессмысленную мешанину идей; возможно, очень правильных идей, но к которым рассматриваемый текст не имеет никакого отношения.



ЧАСТЬ VIII.

ОБ ИДЕЯХ ОТНОШЕНИЯ: —ВО-ПЕРВЫХ, О ФОРМАЛЬНОМ ИЗОБРЕТЕНИИ.

ГЛАВА I.

ЗАКОН ПОМОЩИ.

§ 1. Теперь мы подошли к последней и наиболее важной части нашего предмета. В первом разделе этой книги мы видели, насколько искусство может быть и было совместимо с физическими или материальными фактами. Во втором разделе мы рассмотрели, насколько оно может быть подчинено законам физической красоты. В этом последнем разделе мы должны рассмотреть его отношение к искусству, Богу и человеку. Его работа заключается в помощи людям и служении их Создателю.

Мы должны исследовать различные Силы, условия и цели ума, вовлеченные в концепцию или создание картин; в выбор предмета, способа и порядка его истории; в выбор форм и способов их расположения.

И поскольку эти фазы сознания связаны частично с выбором и расположением событий, частично с выбором и расположением форм и цветов, весь предмет будет разделен на два

основных подразделения, а именно: экспрессивное или духовное изобретение; и материальное или формальное изобретение.

Они, конечно, связаны; все хорошие формальные изобретения также являются выразительными; но для удобства лучше всего сказать, что можно установить о природе формальных изобретений, прежде чем пытаться проиллюстрировать способность в ее более высокой области.

§ 2. Итак, во-первых, формальная композиция изобретения, иначе и чаще всего называемая технической композицией; то есть расположение линий, форм или цветов таким образом, чтобы произвести наилучший возможный эффект.¹

Меня часто обвиняли в пренебрежении этим качеством картин; дело в том, что я избегал его только потому, что считал его слишком великим и чудесным, чтобы иметь с ним дело. Чем дольше я думал, тем чудеснее это всегда казалось; и лично мне именно это качество, превыше всех других, доставляет мне удовольствие в картинах. Многими другими я восхищаюсь или уважаю; но этому я радуюсь. Выражение, чувство, правда о природе необходимы; но всего этого недостаточно. Мне никогда не захочется снова смотреть на картину, если она плохо написана; а если написана хорошо, я вряд ли смогу оторвать от нее взгляд.

“Хорошо собранный”. Означает ли это “согласно правилам”?

Нет. Как раз наоборот. Написан так, как это мог сделать только человек, который это сделал; написан так, как никакая другая картина не написана, или была, или когда-либо может быть написана снова. Каждое великое произведение стоит особняком.

§ 3. Тем не менее, существуют определенные элементарные законы расположения, которые можно немного проследить; я отмечу лишь некоторые из них, не желая углубляться в тему в этой работе, настолько сложной она становится даже в ее первых элементах: и к ней нельзя было бы подойти с каким-либо приближением к полноте, если бы я не дал множество сложных очертаний больших картин. У меня есть смутная надежда когда-нибудь в будущем приступить к выполнению такой задачи. Пока я только укажу место, которое технический состав должен занимать в нашей схеме.

И, во-первых, давайте разберемся, что такое композиция и насколько она необходима.

§ 4. Композицию лучше всего определить как помощь всего, что есть на картинке, всему остальному.

Я хочу, чтобы читатель немного задержался на слове “Помощь”. Оно серьезное.

В веществе, которое мы называем “неодушевленным”, например в облаках или камнях, их атомы могут связываться друг с другом или состоять друг из друга, но они не помогают друг другу. Удаление одной части не повреждает остальные.

Но у растения удаление какой-либо одной части повреждает все остальное. Повредите или удалите любую часть сока, коры или сердцевины, остальное будет повреждено. Если какая-либо часть входит в состояние, в котором она больше не помогает остальным, и, таким образом, становится “беспомощной”, мы называем ее также “мертвой”.

Силу, которая заставляет несколько частей растения помогать друг другу, мы называем жизнью. В гораздо большей степени это относится к животным. Мы можем оторвать ветку дерева без особого вреда для нее; но не конечность животного. Таким образом, интенсивность жизни — это также интенсивность полезности - полнота зависимости каждой части от всех остальных. Прекращение этой помощи - это то, что мы называем разложением; и пропорционально совершенству помощи, ужасна потеря. Чем интенсивнее была жизнь, тем ужаснее ее разложение.

Разложение кристалла вовсе не обязательно является нечистым процессом. Ферментация полезной жидкости начинает понемногу допускать эту идею; увядание листьев - еще больше; цветов - еще больше; животных - с большей болезненностью и ужасом в точной пропорции к их первоначальной жизнеспособности; и самое отвратительное из всех видов разложения - это разложение тела человека; и в его теле то, что вызвано болезнью, больше, чем естественная смерть.

§ 5. Я только что сказал, что, хотя атомы неодушевленного вещества не могут помогать друг другу, они могут "состоять" друг с другом. "Постоянство" - их достоинство. Таким образом, части кристалла однородны, а частицы пыли - непоследовательны. Упорядоченное сцепление, лучшая помощь, которую могут оказать его атомы, составляет благородство такого вещества.

Когда материя либо постоянна, либо жива, мы называем ее чистой; когда непоследовательна, либо порочна (бесполезна), мы называем ее нечистой. Величайшая нечистота - это то, что по сути своей наиболее противоположно жизни.

Таким образом, жизнь и постоянство, оба выражающие один характер (а именно, готовность помочь высшего или низшего порядка), Создатель всех созданий и вещей, "которым живут все создания и из которого состоят все вещи", по сути и навсегда является Тем, Кто Помогает, или, выражаясь более мягким саксонским языком, "Святым".

У этого слова нет другого окончательного значения: Полезный, безвредный, незапятнанный: "живой" или "Владыка жизни".

Идея ясна и могущественна в крике херувима: "Помогай, помогай, помогай, Господь Бог Саваоф"; *то есть* всех воинств, армий и созданий земли.²

§ 6. Следовательно, чистое или святое состояние чего-либо - это то, в котором все его части полезны или последовательны. Они могут быть однородными, а могут и не быть. Высшая, или органическая, чистота состоит из многих элементов, находящихся в исключительно полезном состоянии. Следовательно, высший и первый закон Вселенной — и другое название жизни - это "помощь". Другое название смерти - "разделение". Управление и сотрудничество присутствуют во всех вещах и вечно являются законами жизни. Анархия и конкуренция, вечно и во всем - законы смерти.

§ 7. Возможно, лучшим, хотя и наиболее знакомым примером, который мы могли бы привести о природе и силе консистенции, будет пример возможных изменений в пыли, по которой мы ступаем.

Исключая гниение животных, мы вряд ли можем найти более абсолютный тип нечистоты, чем грязь или ил на влажной протоптанной тропинке на окраине промышленного города. Я не говорю "дорожная грязь", потому что она смешана с экскрементами животных; но возьмите

всего лишь унцию или две самой черной слизи с проторенной тропинки в дождливый день недалеко от большого промышленного города.

§ 8. Эту слизь мы обнаружим в большинстве случаев состоящей из глины (или кирпичной крошки, которая представляет собой обожженную глину), смешанной с сажей, небольшим количеством песка и воды. Все эти элементы находятся в беспомощной войне друг с другом и взаимно разрушают природу и мощь друг друга, соревнуясь и сражаясь за место при каждом шаге вашей ноги; песок вытесняет глину, а глина вытесняет воду, и сажа проникает повсюду и оскверняет целое. Давайте предположим, что эта унция грязи оставлена в совершенном покое и что ее элементы собираются вместе, друг к другу, так что их атомы могут вступить в максимально тесные отношения.

§ 9. Пусть начнет лепиться глина. Избавляясь от всех посторонних веществ, он постепенно превращается в белую землю, уже очень красивую; и пригодную с помощью застывающего огня для изготовления тончайшего фарфора, раскрашивания и хранения в королевских дворцах. Но такая искусственная консистенция не самая лучшая. Оставьте его по-прежнему спокойным, чтобы он следовал своему собственному инстинкту единства, и он станет не только белым, но и прозрачным; не только чистым, но и твердым; не только чистым и твердым, но и настолько устойчивым, что сможет чудесным образом обращаться со светом и собирать из него только прекраснейшие голубые лучи, отказываясь от всего остального. Тогда мы называем это сапфиром.

Таково завершение работы с глиной, и мы даем аналогичное разрешение на покой песку. Она также становится сначала белой землей, затем становится прозрачной и твердой и, наконец, образует таинственные, бесконечно тонкие параллельные линии, которые обладают способностью отражать не просто голубые лучи, но синие, зеленые, фиолетовые и красные лучи в величайшей красоте, в которой их можно увидеть сквозь любой твердый материал вообще. Тогда мы называем это опалом.

В следующем порядке за дело берется сажа; сначала она не может побелеть, но вместо того, чтобы впасть в уныние, старается все усерднее и усерднее и, наконец, получается прозрачной, а это самая твердая вещь в мире; и взамен черноты, которая у нее была, она получает способность отражать все лучи солнца сразу в самом ярком сиянии, какое только может излучать какой-либо твердый предмет. Тогда мы называем это бриллиантом.

В последнюю очередь вода очищается или соединяется сама с собой, и ее достаточно, если она достигает формы капли росы; но если мы настаиваем на том, чтобы она приобрела более совершенную консистенцию, она кристаллизуется в форме звезды.

И за унцию слизи, которую мы получили благодаря политической экономии конкуренции, мы имеем благодаря политической экономии сотрудничества сапфир, опал и бриллиант, оправленные в снежную звезду.

§ 10. Итак, изобретение в искусстве означает организацию, при которой все в производстве, таким образом, согласуется со всеми остальными вещами и помогает всем остальным.

Это величайшее и редчайшее из всех качеств искусства. Сила, с помощью которой это осуществляется, абсолютно необъяснима и непередаваема; но те, кто ею обладает, пользуются ею со всей легкостью, во многих случаях даже бессознательно.³

В работе, которая не является сочиненной, может быть много прекрасных вещей, но они не помогают друг другу. Они в лучшем случае лишь стоят рядом, а чаще всего конкурируют друг с другом и уничтожают его. Они могут быть соединены искусственно многими способами, но проверка отсутствия изобретения заключается в том, что если убрать один из них, остальные будут не хуже, чем раньше. Но в истинном составе, если убрать одного, все остальные становятся беспомощными и бесполезными. Как правило, в ложно составленной работе, если что-то убрать, остальное будет выглядеть лучше, потому что внимание меньше отвлекается. Отсюда удовольствие низших художников от рисования эскизов и их неспособность закончить; все, что они добавляют, разрушается.

§ 11. Кроме того, в истинном составе everything не только *немного* помогает всему остальному, но и помогает с максимальной отдачей. Каждый атом полон энергии; и *вся* эта энергия добра. Ни единой линии, ни искорки цвета, но делает все возможное, и это лучшее - помощь. Степень, в которой этот закон применяется в действительно правильной и благородной работе, совершенно непостижима для обычного наблюдателя, и ни одному правдивому рассказу о нем нельзя было бы поверить.

§ 12. Поскольку истинное сочинение дается человеку, который умеет сочинять, совершенно легко, он редко гордится этим, хотя и ясно осознает это. Кроме того, истинное сочинение необъяснимо. Никто не может объяснить, как ноты мелодии Моцарта или складки драпировки Тициана оказывают существенное влияние друг на друга. Если вы этого не чувствуете, никто не сможет с помощью рассуждений заставить вас это почувствовать. И высшая композиция настолько утонченна, что может стать непопулярной, а иногда и показаться безвкусной.

§ 13. Читатель, возможно, будет удивлен тем, что я уделяю такое большое место изобретательству. Но если он когда-нибудь научится отличать истинное изобретение от ложного, он обнаружит, что это не только высочайшее качество искусства, но и просто самое замечательное деяние или сила человечества. Это в высшей степени творческое дело человека; ποιησις, иначе поэзия.

Если читатель обратится к моему определению поэзии, он обнаружит, что это “внушение воображением благородных оснований для благородных эмоций” (Том III, стр. 10), расширенное ниже (§ 14) до “объединения с помощью воображения”, то есть ассоциативного воображения, подробно описанного в томе II, в только что упомянутой главе. Тайна силы достаточно раскрыта в этом месте. О ее достоинстве я должен сказать здесь пару слов.

§ 14. Люди, занимающиеся несколькими предполагаемыми занятиями, при широком рассмотрении могут быть должным образом распределены по пяти классам:—

1. Люди, которые видят. На современном языке их иногда называют наблюдателями, поскольку это занятие с каждым днем входит все больше и больше в моду. В древности их называли просто провидцами.
2. Люди, которые говорят. На современном языке их обычно называют говорунами, или ораторами, как в Палате общин, так и в других местах. Раньше их называли пророками.
3. Люди, которые творят. На современном языке их обычно называют фабрикантами. В древности их называли поэтами.

4. Люди, которые думают. Кажется, нет четкого современного названия для такого рода людей, которых в древности называли философами; тем не менее среди нас есть несколько таких.

5. Люди, которые это делают: на современном языке называемые практиками; в древности - верующими.

Из первых двух классов я должен отметить только одно: мы не должны ни говорить, что человек видит, если он видит ложно, ни говорить, если он говорит ложно. Ибо видеть ложно хуже слепоты, а говорить ложно - молчания. Человек, который слишком близорук, чтобы отличить дорогу от канавы, может почувствовать, что есть что; но если канава явно покажется ему дорогой, а дорога - канавой, что с ним будет? Ложное видение — это невидение, относящееся к негативной стороне слепоты; и ложная речь, невысказанность, относящаяся к негативной стороне молчания.

К людям, которые думают, тот же самый тест применим очень пронизательно. Это опасная профессия; и со времен мастерской мысли Аристофана до великого немецкого истеблишмента, или фабрики мысли, продукция которой, к несчастью, частично заменила более старые и полезные товары - нюрнбергские игрушки и берлинскую шерсть, - она часто приносила достаточно вреда человечеству. Так не должно быть, ибо ложная мысль более отчетливо и зримо является не мыслью, чем ложное высказывание - не высказыванием. Но это касается двух великих продуктивных классов исполнителей и созидателей, и здесь нам следует отметить один или два важных момента.

§ 15. Задумывался ли читатель когда-нибудь внимательно над тем, что означает “делать” что-либо?

Предположим, что камень падает со склона холма, разрушает группу коттеджей и убивает несколько человек. Камень произвел огромное впечатление на мир. Если кто-нибудь спросит о разрушенных крышах: “Что это сделало?” вы скажете, что это сделал камень. Однако вы не говорите о деянии камня. Если вы поинтересуетесь дальше и обнаружите, что коза паслась у камня и разрыхлила его, обглодав корни травы под ним, вы обнаружите, что коза была активной причиной бедствия, и вы скажете, что это сделала коза. И все же вы не называете козла делателем и не говорите о его злодеянии. Но если вы обнаружите, что кто-то ночью подошел к скале и с намерением расшатал ее, чтобы она упала на коттеджи, вы скажете совсем в другом смысле: “Это его дело: он сам это сделал”.

§ 16. Таким образом, представляется, что для совершения поступка или делания в истинном смысле этого слова необходимы обдуманная цель и решимость; и что когда случайно или механически события происходят без такой цели, мы действительно имеем следствия или результаты, а также агентов или причины, но не дела и не исполнителей.

Теперь, как мы все хорошо знаем, происходит так, что на сегодняшний день большая часть событий, происходящих в практической жизни, *совершаются* без какой-либо преднамеренной цели. Всегда есть много людей, которые по своей природе подобны камням; они падают на других людей и раздавливают их. Некоторые снова имеют природу сорняков и обвиваются вокруг ног других людей и опутывают их. Другие имеют природу бревен и лежат на пути, так что все спотыкаются о них. И большинство из них имеют природу шипов и располагаются на обочинах дорог, так что каждый прохожий должен быть сорван, а все хорошие семена подавлены; или, возможно, издавать чудесный треск в различных горшках, вплоть до практически кипящей воды и работающих поршней. Все эти люди

производят огромное и печальное впечатление на мир. И все же никто из них не является делателем: в их природе сокрушать, препятствовать и колоть; но дело не в них.⁴

§ 17. И далее, обратите внимание, что даже когда в конечном итоге намечается какой-то результат, вы не можете назвать это поступком человека, если это не *то*, что он намеревался сделать.

Если невежественный человек, замышляющий зло, случайно совершает добро (как если бы вор, вторгшийся в семью, заставил их вовремя обнаружить, что их дом горит); или *наоборот*, если невежественный человек, замышляющий добро, случайно совершает зло (как если бы ребенок дал болиголов своим товарищам вместо сельдерея), ни в том, ни в другом случае вы не называете их виновниками того, что может произойти. Так что для того, чтобы это был настоящий поступок, необходимо, чтобы его последствия были предвидены. Чего, в конечном счете, не может быть, кроме как от человека, который знает законы вселенной и ее Создателя и в своих действиях подчиняется им. И это знание в своей высшей форме, уважающее волю Правящего Духа, называется Доверием. Ибо это не знание о том, что вещь есть, но о том, что, согласно обещанию и природе Правящего Духа, вещь будет. Также повиновение в его высшей форме - это не повиновение постоянному и обязательному закону, а убежденное или добровольно уступленное повиновение отданному приказу; и поскольку это было *убежденное* подчинение приказу, в древности это называлось в пассивном смысле “убеждением”, или *πίσις*, и поскольку оно одно несомненно делало и только оно одно *могло* делать то, что оно намеревалось делать, и, следовательно, было корнем и сущностью всех человеческих поступков, латиняне называли его “деланием”, или *fides*, которое перешел во французскую *foi* и английскую *veru*. И поэтому, поскольку в Его поступках всегда есть уверенность, а в Его словах всегда правда, имя Того, кто ведет армии Небесные, “Верный и Истинный”,⁵ и все дела, которые совершаются в союзе с этими армиями, будь они малыми или великими, по сути, являются делами веры, которая, следовательно, и в этом одном суровом, вечном смысле покоряет все царства и обращает в бегство армии пришельцев, и одновременно является источником и сутью всех человеческих деяний, справедливо называемых так.

§ 18. Итак, что касается практических людей, когда-то называвшихся верующими, как изложено в последнем слове из самой благородной группы слов, когда-либо, насколько я знаю, произнесенных простым человеком относительно его практики, являющейся окончательным свидетельством лидеров великой практической нации, чьи деяния с тех пор стали примером подвига для человечества:

Ω ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῇδε

Κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

“О чужеземец! (мы молим тебя), скажи лакедемонянам, что мы лежим здесь, *повинуясь* их словам”.

§ 19. Каков, давайте спросим далее, руководящий характер человека, который производит — творца, в древности называемого поэтом?

Мы видели, что такое деяние. Что же тогда такое “творение”? Нет, могут возразить, “творить” нельзя сказать о труде человека.

Напротив, это не только можно сказать, но и нужно говорить постоянно. Вы, конечно, не говорите о создании часов или обуви; тем не менее, вы *говорите* о создании чувства. Почему это так?

Оглянитесь назад на величайшее из всех творений - на мир. Предположим, что деревья были когда-либо так хорошо или так изобретательно сложены вместе, ствол и листья, но если бы они не смогли вырасти, были бы они хорошо созданы? Или предположим, что рыба была тонко вырезана и сшита из кожи и китового уса, но, брошенная в воду, не умела плавать? Или предположим, что Адам и Ева были бы созданы из мягчайшей глины, очень аккуратно, и посажены у подножия древа познания, привязанные к нему, совершенно неспособные упасть или сделать что-либо еще, были бы они хорошо сотворены или вообще созданы в каком-либо истинном смысле этого слова?

§ 20. Возможно, немного поразмыслив, вам покажется, что создать что-либо в реальности - значит вложить в это жизнь.

Таким образом, поэт, или творец, - это человек, который собирает вещи воедино, не как часовщик сталь или сапожник кожу, но который вкладывает в них жизнь.

Суть его работы такова: это сбор и упорядочивание материала с помощью воображения, чтобы в нем, наконец, была гармония или полезность жизни, а также страсть или эмоция жизни. Простая подгонка материала - это ничто; в этом и заключается часовое дело. Но полезная и страстная гармония, по сути, хоровая гармония, названная так от греческого слова "ликование",⁶ - это гармония Аполлона и Муз; слова Муза и Мать происходят от одного корня, означающего "страстный поиск", или любовь, результатом которой является страстное нахождение, или священное ИЗОБРЕТЕНИЕ. По этой причине я не мог вынести употребления более низменного слова, чем "изобретение". И если читатель поразмыслит над всеми этими вещами и проследит за ними, что, я думаю, он легко сможет сделать, имея в виду многие данные ему подсказки, он больше не будет считать неправильным с моей стороны ставить изобретательность так высоко среди способностей человека.⁷

Или кому-нибудь еще покажется странным, что последним поступком в жизни Сократа⁸ должно было стать очищение от греха небрежного прислушивания к внутреннему голосу, который на протяжении всей его прошлой жизни повелевал ему "трудиться и создавать гармонию".

¹ Словом "композиция" так часто злоупотребляли и оно само по себе настолько невыразительно, что, когда я писал первую часть этой работы, я намеревался всегда использовать в этом заключительном разделе слово "изобретение" и приберечь термин "композиция" для обозначения той ложной композиции, которой можно научиться на принципах; как я уже использовал этот термин в главе "Ассоциативное воображение" во втором томе. Но при составлении этого раздела я нахожу, что неудобно избегать обычных выражений; поэтому я лишь озаглавил раздел, как намеревался (и как, действительно, лучше всего), используя в тексте обычно принятый термин; только читатель должен быть осторожен и отметить, что то, что я кратко назвал "композицией" в главах о "Воображении", я здесь всегда четко называю "ложной композицией"; используя здесь, как я нахожу наиболее удобным, слова "изобретение" или "композиция" безразлично для обозначения истинной способности.

2 “Вопли тех, кто жал, достигли ушей Господа Саваофа (всех созданий земли)”. Вы обнаружите, что удивительная ясность появляется во многих текстах, когда вы привычно читаете “полезный” и “услужливый” вместо “святой” и “святость”, или же “живой”, как в Рим. xi. 16. Смысл “посвященный” (латинское *sanctus*), будучи, конечно, неприменимым к Высшему Существу, является совершенно вторичным и случайным.

3 прилежным изучением хороших композиций можно составить произведение так, чтобы части немного помогали друг другу или, по крайней мере, не причиняли вреда; и когда к этому усердию присоединяются некоторый такт и вкус, часто возникает подобие настоящего изобретения, которым, будучи результатом большого труда, художник всегда гордится; и которое, будучи способным к научному объяснению и имитации, естественно, вызывает интерес у зрителя. Все общепринятые правила композиции порождают и учат этому ложному виду, который, поскольку истинная композиция является самой благородной, будучи ее искажением, является самым постыдным состоянием искусства.

4 Возможно, нам следует вспомнить как можно больше из нашей ботаники, чтобы понять, что могут существовать острые и грубые личности, подобные шипам, в которых, тем не менее, есть что-то хорошее, и они, по сути, являются ветвями и могут давать почки. Но истинный тернистый человек - это не позвоночник, а только нарост; навсегда лишенный корней, безлистный. Никакая корона, сделанная из такого, никогда не сможет сравниться со славой руки Ангела. (In Memoriam, lxviii.)

5 “Истинный” этимологически означает не “соответствующий факту”, а “которому можно доверять”. “Это истинное изречение, достойное всякого принятия” и т. Д., Что означает надежное изречение, на которое можно опереться.

6 Χορούς τε ὠνομακέναί παρὰ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ονομα. (Dé leg. II. 1.)

7 Это, действительно, один из самых видимых признаков божественной, или бессмертной, жизни. У нас есть база постоянно возражают против слова “смертный” или “смертельная” просто “ум-смертный;” а это принципиально противоречит “божественному” (в θεῖος, не ὀθανάτος, Федон, 66), который является смертельно опасное существо анархическое или непослушных, и то, что божественное решение и послушными, при этом истинное различие между плотью и духом.

8 Πολλάκις μοι φοιτῶν τὸ αὐτὸ ἐνύπνιον ἐν τῷ παρελθόντι βίῳ, ἄλλοτ' ἐν ἄλλῃ ὄψει φαινόμενον, τὰ αὐτὰ δὲ λέγον, Ὁ Σώκρα τες, ἔφη, μουδικὴν ποίει καὶ ἐργαζου. (Федон, 11.)



ГЛАВА II.

ЗАДАЧА НАИМЕНЬШАЯ.

§ 1. Читатель, вероятно, был удивлен моими утверждениями, которые я часто делал до сих пор и повторял здесь, что *мельчайшая* часть великого произведения полезна для всего произведения в целом. Конечно, нелегко представить, что это должно быть так. Я пойду дальше и скажу, что это непостижимо. Но это факт.

Мы убедимся, что это так, разобрав одну или две композиции на части и изучив фрагменты. При этом мы должны помнить, что великая композиция всегда имеет ведущую эмоциональную цель, технически называемую ее мотивом, к которому все ее линии и формы имеют некоторое отношение. Волнистые линии, например, выражают действие; и было бы ложным по сути, если бы мотивом картины был покой. Горизонтальные и угловые линии выражают покой и силу; они разрушили бы дизайн, целью которого было выразить беспокойство и слабость. Поэтому необходимо выяснить мотив, прежде чем переходить к деталям.

§ 2. Одним из самых простых сюжетов в серии "Реки Франции" является "Риц, близ Сомюра". Опубликованный рисунок передает тон освещения лучше, чем обычно; и мой грубый офорт, рисунок 73, достаточно хорошо показывает расположение линий. Каков их мотив?

Чтобы разобраться в этом полностью, мы должны кое-что знать о Луаре.

Местность, по которой она здесь протекает, по большей части низменна, но не совсем на уровне ручья, а изрезана крутыми меловыми или галечными берегами высотой в тридцать-сорок футов, тянущимися на многие мили примерно на такой же высоте над водой.



73. Берег Луары.

Эти берега вырыты крестьянами частично для домов, частично для погребов, что позволяет экономить пространство виноградников наверху; и, таким образом, вдоль берега реки тянется своего рода непрерывная деревня, состоящая наполовину из пещер, наполовину из грубых строений, подпираемых скалой, прислоненных к ней, поэтому всегда отклоняющихся в сторону от реки; сверху они перемежаются решетками виноградников и маленькими башенками или беседками для обозрения, когда созреет виноград, или для сплетен через садовую ограду.

§ 3. Итак, на этой стороне Луары осенний вечер. День был жаркий, воздух все еще тяжелый и туманный; солнечный свет теплый, но тусклый; коричневые виноградные листья

неподвижны; все остальное тихо. На реке не видно ни паруса, ¹ ее сильное, бесшумное течение удлинняет поток слабого солнечного света.

Мотив картины, таким образом, является выражением грубого, но совершенного покоя, слегка смешанного с ленивой томностью и унынием; покоя в промежутках между вынужденным трудом; счастливого, но вялого, мало заботящегося и не питающего надежд на будущее; вырубавшего свой дом на этом гравийном берегу и позволяющего виноградной лозе и реке обвиваться и подрываться, как им заблагорассудится; беззаботного в ремонте или строительстве, пока стены держатся вместе, а черные плоды набухают на солнце.

§ 4. Поэтому, чтобы добиться этого покоя вместе с грубой устойчивостью, у нас есть горизонтальные линии и смелые углы. Величественное горизонтальное пространство и размах далекой реки Тернера, возможно, лучше видны на гравюре, чем на Пластине; но ценность полностью зависит от куска ближней стены. Именно вертикальная линия его темной стороны направляет взгляд вдаль, прямо против горизонтали, и таким образом дает ее почувствовать, в то время как плоскостность камня подготавливает глаз к пониманию плоскостности реки. Далее: спрячьте пальцем маленькое колечко на этом камне, и вы обнаружите, что река перестала течь. Это кольцо должно повторять изогнутые линии берега реки, которые выражают линию ее течения, и передавать их ощущение рядом с нами. На другой стороне дороги горизонтальные линии снова заполняются темными кусками дерева, без которых мы все равно потеряли бы половину нашего пространства.

Далее: покой должен быть не только совершенным, но и ленивым: покой измученных людей, не особо заботящихся о том, что с ними будет.

Вы видите, что дорога покрыта мусором. Даже посуду после мытья оставляют сушиться на солнце за пределами коттеджа. Ступеньки у двери коттеджа изначально были слишком высокими для удобства, но вырезать три больших камня было проще, чем четыре или пять маленьких. Теперь они все покатые и сломанные, их годами не ремонтировали. Их увесистые формы усиливают ощущение томности во всей сцене, а также стабильности, потому что мы чувствуем, как трудно было бы их расшевелить. У посуды тоже есть своя работа; —арочная дверь слева необходима, чтобы показать большую толщину стен и прочность, необходимую им для предотвращения обрушения скалы наверху; —поскольку горизонтальные линии должны быть размытыми справа, то и эта арка должна быть размыта слева; а большая круглая плита с одной стороны ступеней и две маленькие с другой должны подчеркивать элемент круговой кривизны. Скройте их и посмотрите на результат.

Когда они опускают арочную группу форм вниз, арочные оконные ставни поднимают ее вверх, где все линии отдаленных зданий наводят на мысль об одной и той же идее беспорядочной и небрежной силы, смешивания каменной кладки со скалой.

§ 5. Пока что о горизонтальных и изогнутых линиях. Как насчет расходящихся? При чем здесь шпалера из черной лозы?

Проведите карандашом или линейкой параллельно его линиям. Вы обнаружите, что они указывают на массивное здание вдалеке. На которую, насколько это возможно, не показывая сразу искусственности, указывают и все остальные расходящиеся линии; почти нелепо, когда на нее однажды указывают; даже изогнутая линия вершины террасы упирается в нее, и последний изгиб реки, очевидно, ведет к ее основанию. И он настолько близок к

точному центру картины, что одна диагональ из угла в угол проходит через него, а другая не доходит до основания всего на двадцатую долю дюйма.

Если вы привыкли к Франции, то по ее очертаниям сразу поймете, что это массивное здание - старинная церковь.

Без этого покоя не был бы, по сути, отдыхом работника — отдыхом в субботу. Среди всех групп линий, которые указывают на это, две являются главными: первая — линии виноградной решетки; вторая - линии ручек пилы, оставленных в балке: благословение человеческой жизни и ее труда.

Всякий раз, когда Тернер желает выразить глубокий покой, он выдвигает на передний план какое-нибудь отброшенное в сторону орудие труда. Посмотрите на последнюю виньетку в стихотворениях Роджера “Дурная гора тихая” с плугом в борозде; а в первой виньетке той же книги - косу на плече крестьянина, идущего домой. (В отрывке из стихотворения, который иллюстрирует эта виньетка, ничего не говорится о косе.)

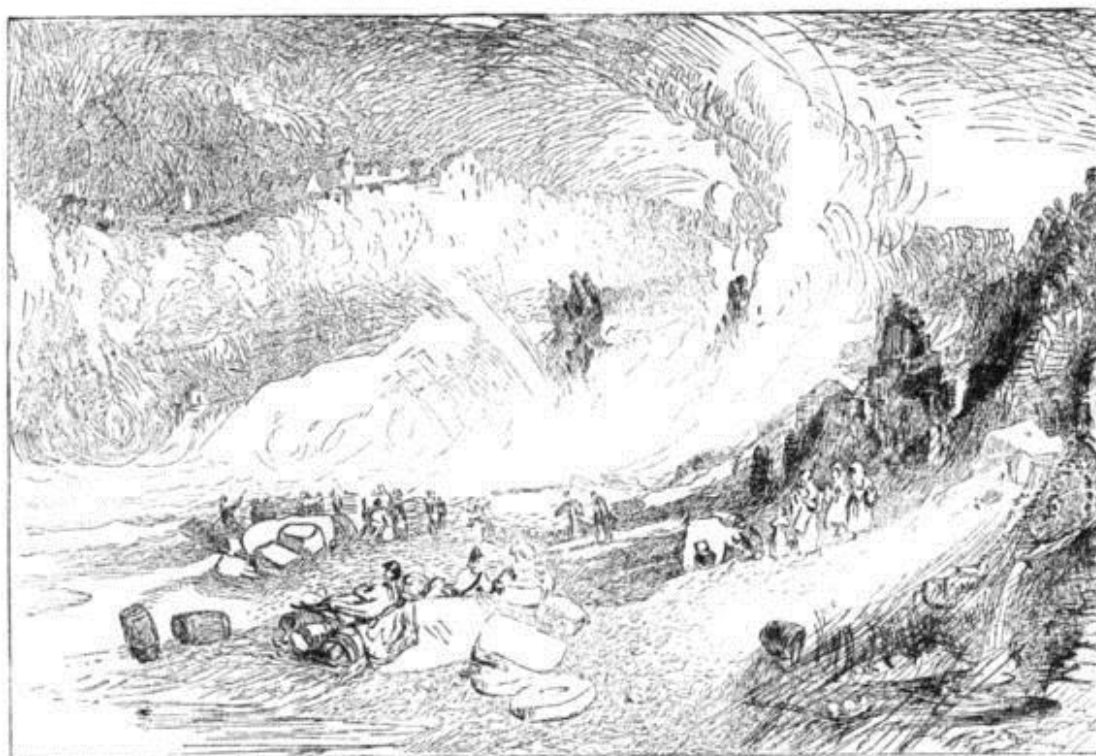
§ 6. Обратите внимание далее на очертания самой церкви. Каковы наши жилища, такова и наша церковь, очевидно, представляющая собой нагромождение старых, но массивных стен, залатанных и отремонтированных, с крышей, снова и снова, пока ее первоначальная форма не станет едва узнаваемой. Я хорошо знаю эту церковь — могу сказать, что даже здесь, в двух милях отсюда, я найду несколько нормандских арок в апсиде и пышное крыльцо, богатое и темное, с разбитыми статуями; и грубую деревянную колокольню над всем этим; и множество убогих лавочек, встроенных между контрфорсами; и что я могу входить и выходить сколько угодно, но как бы часто я ни ходил, я всегда найду кого-нибудь молящегося у Гроба Господня, в самом темном проходе, и мои хождения туда-сюда их не потревожат. Ибо они *are* молятся, чего, возможно, не было бы во многих более красивых и отделанных мехом зданиях.

§ 7. Наконец, что за люди собрались у нас на этом извилистом пути? Трое ленивых, прислонившихся к стене, чтобы посмотреть на скользящую воду; и матрона со своими рыночными корзинами, судя по ее фигуре, не очень быстрая наездница. К тому же дорога плохая и кажется небезопасной для рыси, и она прошла, не потревожив кошку, которая удобно устроилась на деревянном бруске посреди нее.

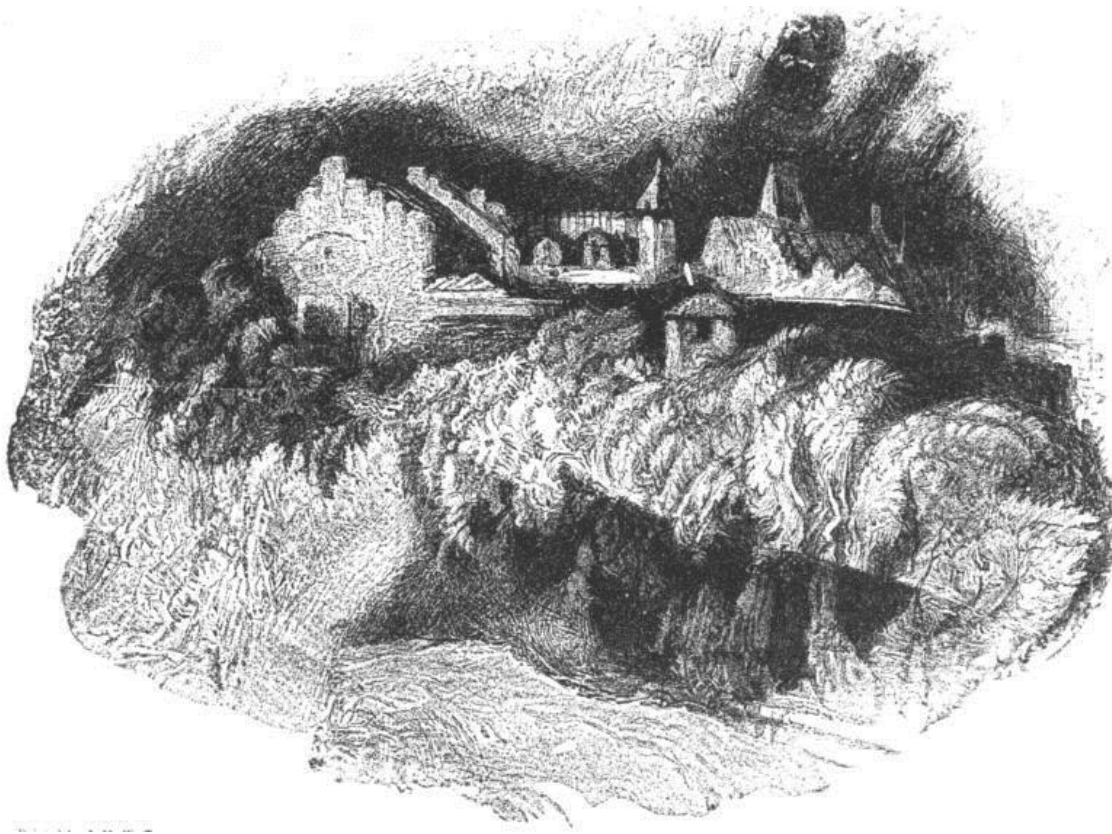
§ 8. После этого произведения о тишине давайте взглянем на композицию, в которой присутствует мотив смятения: на композицию о падении Шаффаузуна. Это выгравировано на сувенире. Я выгравировал на рисунке 74, вверху, основные линии его композиции,² в которых первая великая цель - придать воде достаточный размах. Линия падения на самом деле прямая и монотонная. Тернер хочет, чтобы, несмотря на непрерывную форму, хорошо чувствовался великолепный вогнутый изгиб и прилив реки. Столб брызг, скалы, мельницы и берег - все расходится подобно шлейфу, обтекая друг друга величественными изгибами влево, где группа фигур, спешащих вокруг паромы, вздымается подобно струе брызг; они также расходятся, образуя одно идеально связанное скопление, с двумя жандармами и жерновами; жернова внизу являются его основой; два солдата легли справа и слева, чтобы поддерживать группу фигур за ним, уравновешенных точно так же, как была бы ветка дерева.

§ 9. Один из жандармов флиртует с молодой дамой в круглом чепце с пышными рукавами под предлогом того, что хочет, чтобы она показала ему, что у нее в картонной коробке. Мотивом флирта, насколько это касается Тернера, является в первую очередь картонная коробка: она и жернова внизу придают ему серию вогнутых линий, которые, сконцентрированные лежащими солдатами, усиливают глухой размах падения, точно так же, как кольцо на камне

усиливает водовороты Луары. Эти изгибы выполнены справа маленькой тарелкой с яйцами, отложенными для мытья у источника; и поскольку все эти вогнутые линии слишком ровные и наклонные, шатающиеся бочки установлены слева, а плохо сбалансированное молочное ведро справа, чтобы создать общее ощущение, что все это перекачивается снова и снова. Предметы, которые должны создавать это ощущение переката, темные, чтобы намекнуть на то, как водопад перекачивает каменные глыбы; в то время как формы, которые должны создавать ощущение его стремительной силы, белые. Маленький ручей, бьющий из соснового желоба, призван создать контраст с мощью падения, в то время как он передает общее ощущение плеска воды.



74. Мельничный ручей.



Нарисован Дж. Н. У. Тернером Нарисован Дж. Раскином. Гравировка Р. П. Каффа.
75. Замок Лауффен.

§ 10. Эта пружина существует на месте, как и все остальное в картине; но сочетания совершенно произвольны; неизменным принципом Тернера было брать из любой сцены все, что было характерным, и соединять это так, как ему нравилось. Изменения, внесенные в этом случае, в высшей степени любопытны. Мельницы не имеют никакого сходства с реальной группой, видимой с этого места; ибо перед ними находится вульгарный и формальный жилой дом. Но если вы подниметесь на скалу позади них, то обнаружите, что они образуют с той стороны возвышающееся скопление, которое Тернер изобразил с небольшими изменениями на рисунке. То, что он сделал с мельницами, он с еще большей дерзостью проделал с центральной скалой. Если смотреть с этого места, она на самом деле демонстрирует свою наибольшую ширину, тяжелая и неинтересная; но со стороны Лауффена обнажается ее разрушенное основание, размытое приливом воды, которое Тернер, решив показать, безмятежно рисует скалу такой, какой она кажется с другого берега Рейна, и переносит этот вид на нее с этой стороны. Я выгравировал выступ с камнем чуть большего размера внизу; и если читателю знакомо это место, он увидит, что этот фрагмент рисунка, перевернутый на гравюре, представляет собой почти подлинное, не переработанное исследование падения со стороны Лауффена.³

Наконец, поскольку сам замок Лауффен, если смотреть с этого места, слишком укорочен, чтобы показать его размеры, Тернер проходит четверть мили ниже по реке, точно зарисовывает замок там, привозит его с собой и помещает во всей его протяженности там, где он пожелает, за скалами.

Я попытался скопировать и выгравировать этот фрагмент рисунка в натуральную величину, просто чтобы показать формы деревьев, занесенных осенним бризом и намокших от его брызг; но в попытке воспроизвести штрихи большая часть их изящества и непринужденности была утрачена; тем не менее, фото 75, если сравнить с тем же

фрагментом гравюры на память, может, по крайней мере, показать, что оригинальный рисунок еще не передан полностью.

§ 11. Этих двух примеров может быть достаточно, чтобы показать, каким образом второстепенные детали, как по форме, так и по духу, используются Тернером для подкрепления своих основных мотивов; конечно, я не могу в рамках этого тома продолжать так подробно рассматривать сюжеты, даже если бы у меня было время их запечатлеть; но каждый рисунок Тернера был бы в равной степени поучительным, рассмотренный подобным образом. Однако до сих пор мы видели только помощь частей целому: мы должны уделить еще немного внимания способу сочетания мельчайших деталей.

Помимо моей воли, я всегда отвлекаюсь от моей настоящей темы, формального изобретения или просто приятного расположения линий и масс, и погружаюсь в эмоциональные результаты такого расположения.

Главная причина этого в том, что эмоциональную силу можно объяснить; но совершенство формирующей аранжировки, как я уже сказал, объяснить невозможно, так же как и совершенство мелодии в музыке. Однако можно привести один или два примера этого.

§ 12. Большая точность формирующего расположения зависит от более или менее эллиптической или грушевидной сбалансированности группы, достигаемой размещением ее основных членов по двум противоположным изгибам и либо централизацией ее каким-либо мощным элементом у основания, в центре или на вершине; либо объединением их вместе какой-либо заметной точкой или узлом. Очень маленький предмет часто делает это удовлетворительно.

Если вы сможете раздобыть полную серию гравюр Лефебра от Тициана и Веронезе, их будет вполне достаточно, чтобы научить вас на свой тупой манер всему, чему можно научить в композиции; во всяком случае, попробуйте достать Мадонну со святыми Петром и Георгием под двумя большими колоннами; Мадонну с Младенцем, слева от нее епископ в митре, а справа святой Андрей; и "Венецианский триумф" Веронезе. Первая из этих плит объединяет две формирующие симметрии; в первую очередь бросается в глаза симметрия двух колонн, окруженных квадратным алтарным покрывалом внизу и облаком вверху; но основная группа - пятиконечная, возвышающаяся слева, увенчанная Мадонной. Святой Франциск и Святой Петр образуют два ее крыла, а коленопреклоненные портретные фигуры - ее основание. Внизу он скреплен ключом Святого Петра, который направлен прямо на голову Мадонны и положен на ступеньки исключительно для этой цели; изогнутые линии, обрамляющие группу, пересекаются также на ее лице; и прямая линия света на плаще ближайшего сенатора также указывает на нее. Если у вас есть "Liber Studiorum" Тернера, обратитесь к Лауффенбургу и сравните там группу фигур: цепочка из пяти частей, одна стоящая фигура в центре; две лежащие - для крыльев; две полулежащие - для оснований; и пучок сорняков для обхватывания. Затем обратимся к "Европе" Лефебра (в сериале их две - я имею в виду ту, у которой над головой два ствола деревьев). Это замечательная девятикратная группа. Центральная Европа; две сутулые фигуры, каждая из которых увенчана стоящей, вместо крыльев; купидон с одной стороны и собака с другой, вместо оснований; купидон и ствол дерева с каждой стороны, заканчивающиеся сверху; и гирлянда для застежки.



Рис. 94.

§ 13. Рис. 94, стр. 171, служит для демонстрации способа, которым подобные устройства выполняются в мельчайших деталях. Изображение увеличено в четыре раза из-за скопления листьев на переднем плане "Изиды" (Liber Studiorum). Рис. 95 и 96, стр. 172, показано расположение двух групп, составляющих его; нижняя чисто симметрична, с трилистником в центре и широкими массами вместо крыльев; самая верхняя представляет собой широкую непрерывную кривую, симметричную, но укороченную. Оба скреплены листьями в форме стрелы. Сами две целые группы, в свою очередь, являются членами другой, более крупной группы, занимающей весь передний план и состоящей из широких щавелевых листьев с небольшими гроздьями справа и слева, из которых они образуют главную часть с правой стороны.

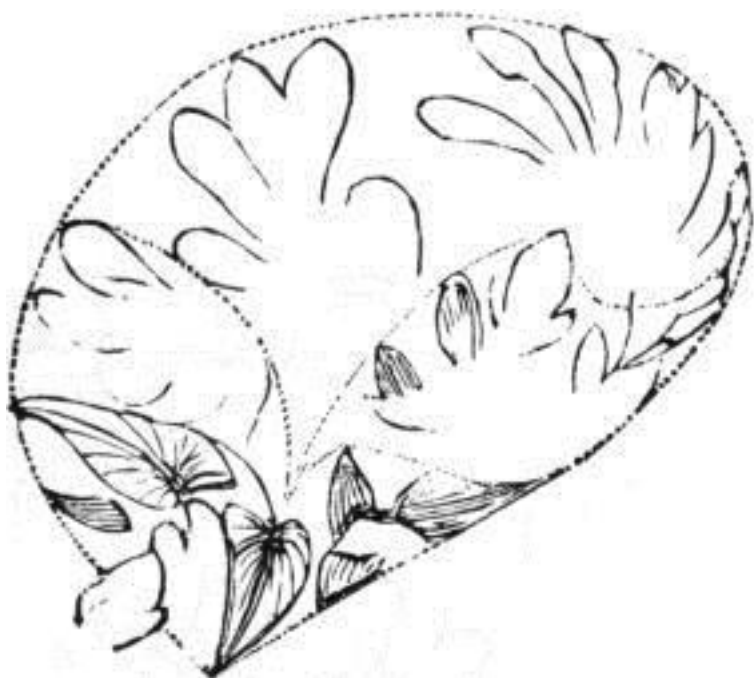


Рис. 95.



Рис. 96.

§ 14. До тех пор, пока каждый лист и каждая видимая точка или предмет, какими бы маленькими они ни были, не станут частью некоторой гармонии такого рода (эти симметричные условия являются лишь самыми простыми и очевидными), им не будет места

на картине. Именно необходимая связь всех форм и цветов, вплоть до последнего штриха, составляет великую или изобретательную работу, отделенную от всех обычных работ непроходимой пропастью.

Старательно копируя офорты Liber Studiorum, читатель, однако, может легко осознать существование этих связей и быть готовым понять более сложную композицию Тернера. Потребовалось бы много рисунков, чтобы распутать и объяснить расположение всего лишь группы листьев, рис. 78, обращенный к странице 97; но то, что *существует* система и что каждый лист имеет определенную ценность и место в ней, едва ли можно не почувствовать с первого взгляда.

Любопытно, что, несмотря на все постоянные разговоры о “композиции”, которые ведутся среди студентов-искусствоведов, истинная композиция - это всего лишь последнее, что, по-видимому, воспринимается. Можно было бы подумать, что в этой группе, по крайней мере, должно быть видно значение центрального черного листа, основная функция которого заключается в указании в направлении и продолжении линии крена выше. Смотрите фото 62. Но один взгляд на опубликованную табличку из серии “Англия” покажет, что гравюру в голову не приходило никакого представления о композиции. Он подумал, что подойдут любые листья, и снабдил их из своего собственного набора искусственной растительности.

§ 15. Я бы охотно подробнее остановился на этой теме — это моя любимая тема; но цифры, необходимые для любого исчерпывающего рассмотрения этой темы, составили бы отдельный том. Все, что я могу сделать, — это указать, как этого достаточно в приведенных примерах, на обширное поле, открытое для анализа студентом, если он захочет продолжить изучение предмета; и отметить для широкого читателя эти два убедительных вывода: в великой работе никогда нет ничего случайного или спорного.

Это не случайно, то есть не оставлено на волю судьбы. Фраза Бэкона “должен делать это по счастливой случайности” верна; верно также и то, что случайность часто наводит на размышления изобретателя. Сам Тернер сказал: “Я никогда не проигрываю случайность”. Но именно то, что мы не *теряем* это, а забираем вещи из рук Фортуны и передаем их в руки силы и дальновидности, свидетельствует о мастере. Случайность иногда может помочь, а иногда и спровоцировать успех, но никогда не должна управлять и редко привлекать.

И, наконец, ничто не должно вызывать споров. Искусство имеет много применений и приятностей; но из всех его заслуг ни одна не является более высокой, чем изложение в зримом и устойчивом образе природы всякого истинного авторитета и свободы; Авторитета, который определяет и направляет действие благожелательного закона; и Свободы, которая заключается в глубоком и мягком согласии индивида⁴ услужливости.

1 Паруса на гравюре были вставлены, чтобы привлечь внимание публики. На рисунке их нет.

2 Все эти гравюры с композициями выполнены в обратном порядке, поскольку это всего лишь наброски на стали, а я не могу легко делать наброски, кроме как прямо по чертежу и без переверота. Зазеркалье досаждают мне перекрестными огнями. Что касается примеров композиции, то не имеет ни малейшего значения, в какую сторону они повернуты; и читатель может увидеть этот сюжет Шаффхаузена с правого берега Рейна, держа книгу перед зеркалом. Грубые обозначения фигур в сюжете о Луаре являются почти факсимильными изображениями фигур Тернера.

3 За исключением зубчатого выступа, поднимающегося из пены внизу, который прибывает с северной стороны и вызывает восхищение тем, что отражает положение пластов известняка, которые, поднимаясь из-под наносного гравия Констанца, являются настоящей причиной падения Шаффхаузена.

4 “Индивидуальный”, то есть отличный и обособленный по характеру, хотя и объединенный по цели. Я мог бы расширить этот раздел, но все, что я хотел бы сказать, уже было превосходно сказано мистером Дж. С. Миллом в его эссе о *свободе*.



ГЛАВА III.

ПРАВИЛО ВЕЛИЧАЙШЕГО.

§ 1. Во всем спектре художественных принципов, пожалуй, ни один из них не представляет такой большой трудности для ученика и не требует от учителя выражения столь осторожного и в то же время столь сильного, как те, которые касаются природы и влияния величины.

В каком-то смысле, и притом очень глубоком, такого понятия, как величина, не существует. Наименьшая вещь равна величайшей, а один день равен тысяче лет в глазах Создателя великих и малых вещей. В другом смысле, близком нам и необходимом, существуют как величина, так и ценность. Хотя ни один воробей не падает на землю незамеченным, все же есть существа, которые ценнее многих; и тот же Дух, который взвешивает земную пыль на весах, считает острова мелочью.

§ 2. О справедливом настрое человеческого разума в этом вопросе, тем не менее, можно рассказать вкратце. Величие может быть правильно оценено только тогда, когда справедливо почитается мелочь. Величие - это совокупность мельчайших деталей; и его возвышенность не может быть правдиво прочувствована любым умом, непривычным к любовному наблюдению за тем, что является наименьшим.

Но если эта привязанность к малейшему не сопровождается способностью сравнивать и размышлять; если она невоздержанна в своей жажде, неугомонна в любопытстве и неспособна к терпеливой и самоконтролирующей паузе, которую мудро устроить, и покорно отказаться, это закроет пути благородного искусства для изучающего так же эффективно и безнадежно, как даже слепота гордыни или нетерпение честолюбия.

§ 3. Я говорю о путях благородного искусства, а не полезного искусства. Любое точное расследование получит свою награду; нездоровое любопытство, по крайней мере, утолит жажду других, если не свою собственную; а рассеянные и мелкие привязанности распределяют в нужной мере свои мелкие радости и узкие открытия. Противоположная ошибка, желание величия как такового, или, скорее, того, что кажется великим лени и тщеславию; — инстинкт, который я описал в “Семи светильниках”, отметив, что у строителей эпохи Возрождения он был особым и неизменным признаком низости ума, столь же бесплоден, сколь и мерзок; никоим образом не выгоден — во всех отношениях вреден: самое широкое и развращающее выражение вульгарности. Микроскопический рисунок насекомого может быть драгоценен, но из таких работ, как работы Хейдона или Барри, никогда не почерпнешь ничего, кроме позора и заблуждения.

§ 4. Работа, которую мне в основном приходилось выполнять с тех пор, как было начато это эссе, заключалась в оспаривании таких приниженных вопросов, как раздутая наглость и ветреное самомнение; но недавно я заметил, что некоторые начинающие философы принижают истинное величие; путают отношения масштаба, поскольку они влияют на человеческий инстинкт и мораль; рассуждают так, как будто гора не благороднее песчинки, или как будто множество душ не представляют большего интереса, чем одна. На что следует коротко ответить, что Владыка силы и жизни знал, какие из Его деяний были самыми благородными, когда Он приказал Своему слуге наблюдать за игрой Левиафана, а не препарировать икру пескаря; и что когда дело доходит до практического вопроса, следует ли подвергать опасности одну душу ради многих, и этот Леонидас, или Курциус, или Винкельрид уничтожат — насколько это возможно — свой собственный дух, чтобы он мог спасти более многочисленные души, такой вопрос должен решаться простым человеческим инстинктом, уважающим количество и величину, а не с помощью рассуждения о бесконечности:—

“Le navigateur, qui, la nuit, voit l’océan étinceler de lumière, danser en guirlandes de feu, s’égaye d’abord de ce spectacle. Il fait dix lieues; la guirlande s’allonge indéfiniment, elle s’agite, se tord, se noue, aux mouvements de la lame; c’est un serpent monstrueux qui va toujours s’allongeant, jusqu’à trente lieues, quarante lieues. Et tout cela n’est qu’une danse d’animalcules imperceptibles. En quel nombre? A cette question l’imagination s’effraye; elle sent là une nature de puissance immense, de richesse épouvantable.... Que sont ces petits des petits? Rien moins que les constructeurs du globe où nous sommes. De leurs corps, de leurs débris, ils ont préparé le sol qui est sous nos pas.... Et ce sont les plus petits qui ont fait les plus grandes choses. L’imperceptible rhizopode s’est bâti un monument bien autre que les pyramides, pas moins que l’Italie centrale, une notable partie de la chaîne des Apennins. Mais c’était trop peu encore; les masses énormes du Chili, les prodigieuses Cordillères, qui regardent le monde à leurs pieds, sont le monument funéraire où cet être insaisissable, et pour ainsi dire, invisible, a enseveli les débris de son espèce disparue.”—(Michelet: *L’Insecte*.)

§ 5. В этих отрывках и тех, что связаны с ними в главе, из которой они взяты, самой по себе столь обширной по объему и, следовательно, столь возвышенной, мы, возможно, сможем найти истинные отношения малости, множества и величины. Мы не будем чувствовать, что не существует такой вещи, как малость, или такой вещи, как величина. Мы также не будем склонны путать Волвокс с Кордильерами; но мы можем узнать, что они оба связаны между собой узами вечной жизни и тяжелого труда; мы увидим самую обширную вещь, благородную, главным образом, из-за того, что она включает в себя; и самую подлую из-за того, чего она достигает. Отсюда мы могли бы сделать вывод — и этот вывод будет найден на опыте верным, — что чувство масштабности было бы наиболее благодарно умам, способным понимать, уравнивать и сравнивать; но способным также к большому терпению и ожиданию; в то время как чувство минутного удивления было бы привлекательным для умов, подверженных острой, мелкой, проникающей симпатии и склонных быть нетерпеливыми, нерегулярными и пристрастными. Этот факт любопытно проявляется в отношениях между характером великих композиторов и современной патетической школой. Я был удивлен первым подъемом этой школы, произошедшим несколько лет назад, наблюдая, как они ограничивались предметами, которые в других руках были бы совершенно неинтересными (сравните Т. IV, стр. 19); и в их последующих усилиях я с возрастающим удивлением увидел, что они почти лишены способности чувствовать необъятность или наслаждаться формами, которые ее выражали. Гора или большое здание представлялись им только как кусок цвета определенной формы. Силы, которые они представляли или включали в себя, были невидимы для них. В общем, они избегали предметов, выражающих пространство или массу,

и останавливались на ограниченных, ломаных и острых формах; им больше нравились дроки, папоротник, тростник, солома, стерня, опавшие листья и тому подобное, чем крепкие камни, широкие листья или округлые холмы: во всех таких больших вещах, когда их заставляли рисовать, они упускали главные и могучие линии; и это касалось не меньше того, что они любили, чем того, что им не нравилось; ибо, несмотря на любовь к листве, их деревья всегда имели тенденцию превращаться в маленькие игольчатые колючие изгороди и никогда не выбрасывались на волю. Какие способы выбора естественным образом проистекают из раздражительного сочувствия к местным и непосредственно заметным интересам или горестям, не задумываясь об их серьезных последствиях и не будучи способными понять более масштабный взгляд или более глубоко обдуманное милосердие; но раздражительные и охваченные ужасом, и часто неспособные к самоконтролю, хотя и не к самопожертвованию. Есть больше людей, которые могут забыть о себе, чем управлять собой.

Эта узкоспециальная и горькая добродетель имеет, однако, свое прекрасное применение и имеет особую ценность в наши дни, когда поверхностная работа, неглубокие обобщения и холодные арифметические оценки вещей являются одними из главных опасностей и причин несчастий, с которыми людям приходится иметь дело.

§ 6. С другой стороны, и в явное отличие от всех подобных работников, следует помнить, что великие композиторы, не менее глубоко чувствующие, имеют устойчивую привычку рассматривать как отношения и положения, так и отдельную природу вещей; что они жнут и молотят в снопе, никогда не срывают колосья, чтобы потереть их в руке; ловят рыбу сетью, а не леской, и собирают свою добычу вместе в огромные нити безошибочной кривой; — что ничто никогда не несет для них отдельного аспекта, но ведет или связывает цепь аспектов — что для них это важно. Это не просто поверхность или сущность чего-либо важного; но его окружность и сдержанность: они в высшей степени терпеливы и сдержанны; наблюдательны, а не любопытны; всеобъемлющи, а не предполагаемы; чрезвычайно спокойны; безошибочны, постоянны, ужасны в непоколебимости намерений; непобедимы: непостижимы: всегда предполагают, подразумевают, включают в себя больше, чем можно сказать.

§ 7. И это можно проследить вплоть до их отношения к мельчайшим вещам.

Ибо нет ничего столь незначительного, что мы могли бы, по своему выбору, видеть в целом или частично, в приглушенной связи с другими вещами или в индивидуальной и незначительной значимости. Наилучшая обработка - это всегда та, которая дает концепции наиболее широкий диапазон и наиболее гармоничное руководство; — поскольку нам разрешено использовать определенное количество времени и определенное количество штрихов карандашом, — тот, кто этим охватывает самую обширную сферу мысли и предлагает в этой сфере наиболее совершенный порядок мышления, действует наиболее мудро и, следовательно, наиболее благородно.

§ 8. Однако я не ставлю своей целью здесь исследовать или иллюстрировать природу великого обращения — для того, чтобы сделать это эффективно, потребовалось бы множество примеров от авторов рисунков; и будет лучше (если у меня будет время тщательно проработать тему), если я сделаю это в форме, которая может быть легко доступна молодым студентам. Здесь я только укажу в заключение то, в чем особенно важно убедиться всем изучающим, а именно, что все технические качества, по которым узнается величие обращения, такие как сдержанность цвета, спокойствие и широта линий, а также отказ от ненужных объектов, представляющих интерес, являются, когда они реальны, показателями обычно благородного склада ума, а не соблюдением предписания, которое считается

полезным. Отказу или сдержанности могущественного художника нельзя подражать; только достигнув такой же интеллектуальной силы, вы сможете придать равное достоинство своему самоотречению. Никто не может сказать вам заранее, что принять, а что проигнорировать; только помните всегда, что в живописи, как и в красноречии, чем больше ваша сила, тем тише будут ваши манеры и тем меньше слов вы скажете; и в живописи, как и во всех искусствах и жизненных действиях, секрет высокого успеха будет заключен не в капризном и разнообразном совершенстве, а в спокойной целеустремленности справедливо выбранной цели.



ГЛАВА IV.

ЗАКОН СОВЕРШЕНСТВА.

§1. Среди нескольких характеристик хорошего обращения, на которые в предыдущей главе были сделаны ссылки, но которые не были расширены, можно найти одну, названную несколько раз; —сдержанность.

Для нашей настоящей цели необходимо, чтобы мы более отчетливо понимали это качество. Я имею в виду власть, которую великий художник проявляет над самим собой, устанавливая определенные границы силы, цвета или количества работы; границы, которые он не преступит ни в одной части своей картины, даже если здесь и там при установленных условиях может существовать болезненное чувство незавершенности, которое может побудить мастера низшего уровня нарушить их. Природу этого резерва мы должны понять, чтобы также определить природу истинной завершенности или совершенства, которое является завершением композиции.

§ 2. Ибо совершенство, так называемое в собственном смысле, означает гармонию. Это слово буквально означает *тщательное* выполнение нашей работы. Это не означает доведение его до какой-либо постоянной и установленной степени завершенности, но доведение всего до определенной степени. В набросках мелом или карандашом, сделанных великим мастером, часто можно обнаружить, что самые глубокие оттенки - это слабые оттенки бледно-серого; очертания почти незаметны, а формы подчеркнуты призрачной нежностью прикосновения, которая при ближайшем рассмотрении бумаги будет неотличима от ее общей текстуры. Единственная чернильная линия, появившаяся где-либо на таком рисунке, конечно, уничтожила бы его; помещенная в темноте рта или ноздри, она превратила бы выражение лица в карикатуру; на щеке или лбу она была бы просто кляксой. И все же пусть пятно останется, и пусть мастер дополнит его линиями такой же силы; и рисунок, который раньше был совершенным с точки зрения карандаша, станет под его рукой совершенным с точки зрения чернил; и то, что было до царапины на щеке, станет необходимой и красивой частью его градации.

Таким образом, любая великая работа сводится к определенным условиям, и ее право называться завершенной зависит от их выполнения, а не от характера выбранных условий. Действительно, обычно мы называем цветную работу, которая нас удовлетворяет, законченной, а рисунок мелом незаконченным; но в сознании мастера вся его работа, в зависимости от того, в каком смысле вы используете это слово, одинаково совершенна или несовершенна. Совершенный, если вы учитываете его назначение и ограничения;

несовершенный, если вы сравниваете его с естественным стандартом. В том, что кажется вам совершенным, мастер определил для себя границы недостатков и с печальной суровостью обозначил точку, до которой он позволит себе бороться с природой. Если бы он не принял такое ограничение, он не смог бы ни бросить свою работу, ни терпеть ее. Он не мог бросить это, потому что всегда чувствовал, что можно было бы сделать больше; он не мог этого вынести, потому что всякое делание заканчивалось только еще более изощренным недостатком.

§ 3. Но в наши дни мы склонны забывать, что сдержанность человека, который не прилагает и половины своих сил, отличается по манерам и достоинству от усилий того, кто не может сделать больше. Очарованные, и справедливо очарованные, гармоничными эскизами великих художников и величием их молчаливого согласия с точкой останова, мы поставили перед собой задачу создавать эскизы как цель, а не средство, и думали подражать художнику, презрительно ограничивающему свои силы, презрительным неприятием того, что находится за пределами нашего понимания. Поэтому по многим причинам становится желательным точно и окончательно понять, что хороший художник подразумевает под завершенностью.

§ 4. Эскизы настоящих художников могут быть классифицированы по следующим разделам:—

I. *Экспериментальный*.— В котором они помогают создать несовершенное представление о предмете, разными способами пробуя его изображение на бумаге.

Величайшие люди вряд ли когда-либо делали наброски такого рода; они сразу отчетливо представляют себе свои сюжеты, и их набросок состоит не в том, чтобы испытать их, а в том, чтобы закрепить. Работы Рафаэля составляют единственное важное исключение, и многочисленные примеры его экспериментальных работ свидетельствуют о том, что его композиция была скорее технической, чем творческой. Я никогда не видел подобного рисунка ни у одного великого венецианца. Среди девятнадцати тысяч эскизов Тернера, которые я разместил в Национальной галерее, не было, насколько я помню, *ни одного*. В нескольких случаях работа, продвинувшись вперед на определенный срок, была прекращена и начата снова с другой точки зрения; иногда также два или более способа лечения устанавливались параллельно с целью выбора. Но всегда существовали два различных воображения, борющихся за реализацию, а не экспериментальные модификации одного из них.

§ 5. II. *Определяющий фактор*.— Закрепление идеи в простейших терминах, чтобы ее нельзя было потревожить или запутать после работы. Почти все великие композиторы методично делают это перед началом работы над картиной. Такие наброски обычно в высокой степени решительны и сжаты; лучшие из них спокойно очерчены или отмечены пером и намеренно размыты цветом, указывая места расположения основных источников света.

В прекрасных рисунках этого класса никогда не видно спешки или путаницы. Они являются выражением завершенных операций ума, рисуются медленно и представляют собой не столько наброски, сколько карты.

§ 6. III. *Памятный*.—Содержащий записи фактов, которые требовались мастеру. В своей наиболее проработанной форме они представляют собой “этюды” или рисунки с натуры частей, необходимых для композиции, часто с высокой степенью завершенности в той части, которая должна быть представлена. Однако в такой форме они никогда не встречаются у величайших мастеров воображения. Ибо по-настоящему великим

изобретателем изобретается все; ни один атом работы не остается неизменным по воле его ума; и ни одно исследование природы, каким бы прекрасным оно ни было, не могло быть введено им в свой замысел без изменений; оно не сочеталось бы со всем остальным. Таким образом, готовые исследования для введения написаны в основном Леонардо и Рафаэлем, обоими техническими дизайнерами, а не людьми с богатым воображением.

Памятные наброски, сделанные великими мастерами, обычно делаются поспешно, просто чтобы напомнить о мотивах изобретения, или это стенографические заметки о вещах, которыми они не хотят утруждать свою память; или, наконец, точные заметки о вещах, которые они не должны *not* изменять путем изобретения, таких как местные детали, костюм и тому подобное. Вы можете найти совершенно точные рисунки гербов, частей платьев, архитектурных памятников и так далее, сделанные всеми великими людьми; но вы не найдете подробных исследований фрагментов их изображений.

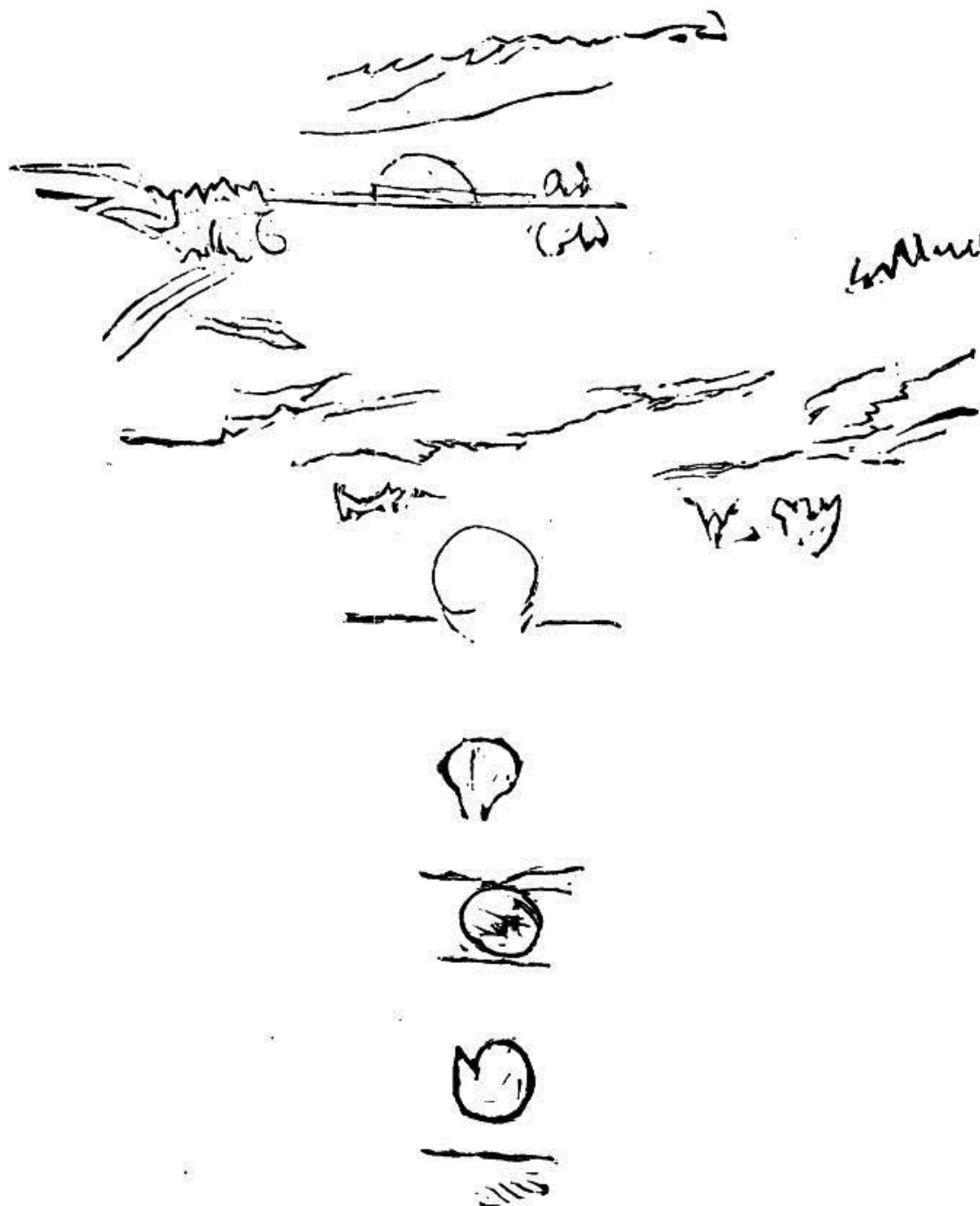


Рис. 97.

§ 7. Когда набросок делается просто как памятка, невозможно сказать, насколько малого или какого рода рисунка может быть достаточно для этой цели. Конечно, оно, скорее всего, будет поспешным по самой своей природе, и, если не будет понята точная цель, оно может быть таким же неразборчивым, как стенографический текст. Например, в углу листа с набросками, сделанными в море, среди набросков Тернера, хранящихся в Национальной галерее, находится этот, рис. 97. Я полагаю, что большинство людей не увидели бы в нем особой пользы. Тем не менее, это был, вероятно, один из самых важных набросков, сделанных в жизни Тернера, навсегда запечатлевший в его сознании определенные факты, касающиеся восхода солнца над чистым морским горизонтом. Поскольку я сам время от времени наблюдал такой восход солнца, я понимаю, что этот набросок означает следующее:

—

(Полукруг вверху.) Когда солнце только наполовину вышло из моря, горизонт резко очертился по его диску, и красные полосы пара пересекли нижнюю его часть.

(Подкова внизу.) Когда солнце поднялось настолько, что стало видно три четверти своего диаметра, его свет стал таким ярким, что скрыл морской горизонт, поглощая его нисходящими лучами.

(Подкова поменьше внизу.) Когда солнце уже готово было оторваться от горизонта, оно все еще поглощало линию моря и выглядело так, словно оно притягивало его к себе.

(Сломанный овал.) Поднявшись примерно на четверть своего диаметра над горизонтом, линия моря появилась снова; но поднявшийся шар был сплюснут рефракцией в овал.

(Разорванный круг.) Поднявшись еще немного над линией моря, солнце, наконец, стало круглым, и все в порядке, с искрящимися отблесками на волнах чуть ниже линии моря.

Этот меморандум для своей цели совершенно совершенен и эффективен, хотя солнце нарисовано не аккуратно, а штрихом карандаша; но в нем нет наигранной или желаемой незначительности. Если бы это произошло так же мгновенно, так бы и было. Цель во всем определена; здесь нет каракулей, как в вульгарных набросках.¹

§ 8. Опять же, рис. 98 представляет собой факсимиле одной из “записных книжек” Тернера, посвященной законченному предмету,² Лозанне, с дороги на Фрибург.



Лицом к странице 184.

Рис. 98.

Этот пример полностью характерен для его обычных рисунков с натуры, которые объединяют двух персонажей, являющихся *одновременно* памятными и определяющими: — Запоминающими, поскольку они отмечают определенные факты о месте; определяющими, поскольку они фиксируют впечатление, полученное от места тут же и тогда, вместе с основным расположением композиции, в которой оно впоследствии должно было быть зафиксировано. В этом способе рисования Тернер отличается от всех других людей, чьи работы я изучал. Он никогда не рисует точно на месте, с намерением впоследствии модифицировать или сочинять из материалов; но мгновенно изменяет по мере рисования, размещая свои заметки там, где они должны быть использованы в конечном итоге, и беря именно то, что он хочет, ни фрагментом, ни строчкой больше.

§ 9. Этот набросок был сделан днем. Поднимаясь на холм, он был поражен тем, что озеро исчезает в золотистом горизонте, водам нет конца, а также тем, что остроконечный замок и собор контрастируют с его ровной шириной. Это должно быть нарисовано! и с этого места, где все здания хорошо расположены друг к другу. Но, к счастью, случается так, что, хотя здания находятся именно там, где он хочет, они не совпадают по высоте. Потому что замок (квадратная громада справа) на самом деле выше собора и перекрывает конец озера. Она сразу же уходит вниз на сто футов, так что мы можем видеть озеро над ней, не обращая ни малейшего внимания на военную позицию Лозанны.

§ 10. Далее: Последний низкий шпиль слева на самом деле скрыт за ближайшим берегом, город бежит далеко вниз по склону (и взбирается на другой холм) в том направлении. Но группа шпилей без этого была бы недостаточно богатой, чтобы создать должное впечатление о Лозанне как о оживленном месте. Тернер тихо посылает за церковью из-за угла, размещает ее там, где ему нравится, и указывает расстояние до нее только воздушной перспективой (на карандашном рисунке она намного больше, чем на гравюре на дереве).

§ 11. Но опять же: не только шпиль нижней церкви, но и пик Рошер д'Анфер (самый высокий вдалеке) на самом деле был бы вне поля зрения; он находится гораздо дальше влево. Это тоже никуда бы не годилось, потому что без этого мы бы понятия не имели, что Лозанна находится напротив гор, и у нас не было бы красивой наклонной линии, ведущей вдаль.

С тем же безмятежным спокойствием духа, с каким он заказал церковь, Тернер посылает за Роше д'Энфер; и ставит *их* там, где ему заблагорассудится, чтобы увенчать склон дальнего холма, который, как известно каждому путешественнику, в своем снижении к западу является одной из самых примечательных особенностей вида из Лозанны.

§ 12. Эти модификации, легко прослеживаемые в крупных элементах дизайна, выполняются с одинаковой смелостью и точностью в каждой его части. Каждая из этих запутанных линий справа указывает на то, что там действительно есть, только все сдвинуто и рассортировано именно по тем местам, которые выбрал Тернер. Группа темных объектов рядом с нами у подножия берега - это скопление мельниц, которые, когда картина будет завершена, должны были стать самыми черными объектами на ней и отбросить назад замок и золотой горизонт; в то время как закругленные штрихи внизу, под замком, указывают на ряд деревьев, которые следуют за ручьем, вытекающим из оврага позади нас; и их собирались сделать действительно очень круглыми на картине (чтобы противопоставить остrokонечные и угловатые массы замка) и очень последовательными, чтобы сформировать еще одну линию, ведущую вдаль.

§ 13. Об этих мотивах или подобных им, возможно, можно догадаться, взглянув на набросок. Но никто, не побывав на месте, не понял бы значения вертикальных линий в левом нижнем углу.

Они представляют собой “меморандум” об искусственной вертикальности невысокого утеса из песчаника, который был вырублен там, чтобы освободить место для небольшого сада, принадлежащего расположенному внизу трактиру, из которого тропинка ведет вдоль оврага на стрелковый полигон в Лозанне. Ценность этих вертикальных линий в повторении линий собора очень велика; в завершенной картине они были бы еще значительнее, усиливая ощущение взгляда вниз с высоты и давая понимание всей сцены и власть над ней.

§ 14. На протяжении всего наброска, как и во всем, что сделал Тернер, наблюдающий и объединяющий интеллект действует одним и тем же образом. Не теряется ни строчки, ни мгновения времени; и хотя карандаш летит, и все это делается буквально так же быстро, как стенографический текст, оно в полной мере такое же целенаправленное и сжатое, так что, хотя черточки карандаша действительно бывают непреднамеренными, они лишь непреднамеренны, как форма буквы при быстром письме, не из-за отсутствия намерения, а из-за случайной спешки.

§ 15. Я не знаю, может ли читатель понять, — я сам не могу, хотя и вижу, что это доказуемо, — одновременное возникновение идеи, которая создает такой рисунок, как этот: схватывание целого, начиная с прокладки первой линии, которая вызывает постоянные модификации всего, что сделано, из уважения к еще не сделанным частям. Ни одна линия никогда не меняется или стирается, не проводится никаких экспериментов; но каждый штрих соотносится со всем, что должно последовать, как и со всем, что было раньше; каждое дополнение играет свою роль, как камни в арке моста; последний штрих замыкает арку. Уберите этот краеугольный камень или любой другой из камней свода, и все рухнет.

§ 16. Я повторяю — сила разума, которая достигает этого, все еще совершенно необъяснима для меня, как это было, когда я впервые дал ей определение в главе об ассоциативном воображении во втором томе. Но величие силы впечатляет меня с каждым днем все больше и больше; и, оставляя тему выдумки, позвольте мне, наконец, заявить в самых ясных и

решительных выражениях, что ни одна картина вообще не обладает истинным совершенством воображения, если она не была задумана таким образом.

Один из признаков того, что он был задуман таким образом, всегда можно найти в прямолинейности его работы. Среди художников постоянно идут споры о том, как лучше всего это делать, и почти все они могут закончиться признаниями в нерешительности. Если вы точно знаете, чего хотите, вы не будете испытывать особых колебаний, приступая к этому; и картина может быть написана почти любым способом, только так, чтобы это был прямой путь. Дайте настоящему художнику черную, белую, алую или зеленую основу, и он создаст из нее то, что вы выберете. Из черного - яркость; из белого - печаль; из алого - прохлада; из зеленого - сияние: он сделает что угодно из чего угодно, но в каждом случае его метод будет чистым, прямым, совершенным, самым коротким и простейшим из возможных. Более того, вы обнаружите, что он безразличен к последовательности процесса. Попросите его начать с нижней части картины, а не с верхней, — отделать два квадратных дюйма, не касаясь остального, или проложить отдельный грунт для каждой детали, прежде чем заканчивать какую—либо; - ему все равно! То, что он будет делать, если предоставить его самому себе, зависит от удобства работы и от времени, имеющегося в его распоряжении. Если у него в руке большая кисть и много одноцветной основы, он может нанести столько этой краски, сколько потребуется, сразу на каждую часть картины, где она должна быть нанесена; а если что-то осталось, возможно, перейти к другому холсту и нанести оставшуюся часть там, где это потребуется. Если же, напротив, у него в руке маленькая кисточка и его интересует какое-то конкретное место картины, он, возможно, не оторвется от нее, пока этот фрагмент не будет закончен. Но абсолютно лучший, или центральный, и полностью *правильный* способ рисования заключается в следующем:—

§ 17. Светлый грунт, белый, красный, желтый или серый, а не коричневый или черный. На этом изображен совершенно точный и твердый черный контур всей картины в ее основных чертах. Контур должен быть изысканно правильным, насколько это возможно, но не включать мелкие детали; его назначение состоит в том, чтобы ограничить массу первого цвета. Затем основные краски должны быть плотно уложены, каждая на свою собственную часть картины, как инкрустированная работа на мозаичном столе, точно соприкасаясь друг с другом по краям: к тому времени, когда художник приступит к работе, каждая из них будет уложена ровно настолько, чтобы привести себя в то состояние, в котором она должна быть по требованию художника для его второй картины. На этом первом цвете вторые цвета и второстепенные массы нанесены в должном порядке, теперь, конечно, обязательно без предварительного наброска, и все мелкие детали оставлены до последней, браслет не трогается и не обозначается в последней части, пока рука не будет закончена.³

§ 18. Это, насколько это можно выразить в нескольких словах, правильный, или венецианский, способ живописи; но он не поддается абсолютному определению, поскольку от масштаба, материала и природы изображаемого объекта зависит, *сколько* великий художник сделает со своим первым цветом; или сколько последующих процессов он будет использовать. Очень часто первый цвет, богато смешанный и обработанный, также является последним; иногда требуется глазурь только для того, чтобы видоизменить его; иногда поверх нее наносится совершенно другой цвет. Штормовой блюз Тернера, например, создавался черным грунтом с нанесенным на него непрозрачным синим, смешанным с белым.⁴ Количество деталей, задаваемых первым цветом, также будет зависеть от удобства. Например, если драгоценный камень *застегивает* складку платья, венецианец, вероятно, положит кусочек цвета драгоценного камня на его место во время рисования складки; но если драгоценный камень *упадет на* платье, он покрасит складки только основным цветом, а

драгоценный камень - потом. Ибо в первом случае его рука должна задержаться, во всяком случае, там, где застегивается складка; так что он может с таким же успехом отметить цвет драгоценного камня; но ему пришлось бы задержать свою руку на взмахе, которым он задерживал драпировку, если бы он покрасил упавший на нее драгоценный камень первым цветом. Однако пока он может использовать нижний цвет, он будет использовать все, что ему нужно наложить. Есть прелестный маленький пример такой экономной работы в росписи жемчуга на груди старшей принцессы в нашей лучшей работе Поля Веронезе ("Семья Дариуса"). Самый нижний - размером с небольшой лесной орех - ниспадает на ее розово-красное платье. Любой другой, кроме венецианца, нанес бы на платье полный слой белой краски вместо целой жемчужины и раскрасил бы ее в цвета камня. Но Веронезе заранее знает, что вся темная сторона жемчужины будет отражать красный цвет платья. Он не станет наносить белое поверх красного, только для того, чтобы снова нанести красное поверх белого. Он оставляет само платье для темной стороны жемчужины и двумя небольшими отдельными штрихами, одним белым, другим коричневым, придает ей яркий свет и тень. Он делает это с совершенной осторожностью и спокойствием; но за две решающие секунды. Здесь нет ни тире, ни дисплея, ни спешки, ни ошибки. Абсолютно правильная вещь делается в совершенно правильном месте, и ни один атом цвета, ни мгновение времени не потрачены впустую. Присмотритесь повнимательнее к этим двум штрихам — вам интересно, что они означают. Отойдите на шесть футов от картины — жемчужина там!

§ 19. Степень, в которой основные цвета распространяются на его картину во время работы, великому художнику абсолютно безразлична. Ему все равно, нарисует ли он голову и закончит ли ее сразу до плеч, оставив все вокруг белым; или он нарисует всю картину целиком. Его гармония, рисунок как хочешь, никогда не может быть полной, пока не будет нанесен последний штрих; пока она остается незавершенной, ему все равно, насколько мало в ней предложено или скольких нот не хватает. Все неправильно, пока все не наладится; и он должен быть способен выносить всю эту неправильность до тех пор, пока его работа не будет закончена, иначе он вообще не сможет рисовать. Следовательно, способ его обработки будет зависеть от характера предмета, на котором он изображен; это прекрасно показано на акварельных эскизах Тернера в Национальной галерее. Его общая система заключалась в том, чтобы заполнять бумагу дюйм за дюймом, оставляя бумагу совершенно белой по всей окружности, особенно если работа должна была быть деликатной. Самые изысканные рисунки, оставшиеся незаконченными в коллекции — те, что в Риме и Неаполе, — таким образом, точно очерчены на чистой белой бумаге, начаты в середине листа и проработаны сбоку, заканчиваясь по мере продвижения. Однако, если какой-либо объединенный эффект света или цвета должен охватить большую часть объекта, он нанесет его широким мазком сразу на всю бумагу; затем нанесет на нее краску, используя ее в качестве основы и модифицируя в чисто венецианской манере. Его картины маслом были грубо нанесены основными красками и раскрашены с таким быстрым мастерством, что художники, которые раньше видели, как он заканчивал учебу в Академии, иногда подозревали, что он закончил картину под теми красками, которые он показывал, и убрал их, вместо того чтобы добавить, на их глазах.

§ 20. Но, какими бы ни были используемые средства, их определенность и прямота подразумевают абсолютное понимание предмета в целом, а без этого понимания не бывает хорошей живописи. Наконец, позвольте мне заявить без оговорок, что частичная концепция — это не концепция. Необходимо представить себе всю картину, иначе ничего из этого не будет. И это понимание целого подразумевает очень странные и возвышенные качества ума. Это невозможно, если чувства не находятся полностью под контролем; малейшее возбуждение или страсть нарушат уравновешенность власти; художник должен быть таким

же хладнокровным, как генерал; и так же мало тронут или подавлен своим чувством удовольствия, как солдат чувством боли. Ничто хорошее не может быть сделано без сильного чувства; но это должно быть чувство такой подавленности, чтобы работа производилась с механической уравновешенностью, абсолютно беззаботно, как хирург, — не без жалости, но преодолевая ее и откладывая в сторону — приступает к операции. До тех пор, пока чувства не смогут придать воле достаточную силу, позволяющую ей победить их, они недостаточно сильны. Если вы не можете оторваться от своей картины в любой момент; —не можете отвернуться от нее и перейти к другой, пока краска сохнет; —не можете работать с любой выбранной вами частью с одинаковым удовольствием — вы недостаточно твердо в ней разбираетесь.

§ 21. Из этого также следует, что ни один тщеславный или эгоистичный человек не способен рисовать в благородном смысле этого слова. Тщеславие и эгоизм доставляют беспокойство, нетерпеливы, тревожны, капризны: —рисовать можно только в спокойном уме. Для этого недостаточно решимости; это должно быть обеспечено еще и расположением. Вы можете решить думать только о своей картине; но, если вы волновались перед началом, вы не сможете по-мужски или ясно осознать это. Никакое вынужденное спокойствие недостаточно спокойно. Только искреннее спокойствие, естественное спокойствие. Вы могли бы с таким же успехом пытаться внешним давлением выровнять поверхность озера, чтобы оно могло отражать небо, как и неистовыми усилиями обеспечить покой, через который только вы можете достучаться до воображения. Этот покой должен прийти в свое время; как воды сами собой обретают прозрачность, так и тишина; вы не можете отфильтровать свой ум до чистоты, как не можете сжать его до спокойствия; вы должны поддерживать его в чистоте, если хотите, чтобы он был чистым; и не бросать в него камней, если хотите, чтобы он был тихим. Большое мужество и самообладание могут, в определенной степени, придать силу живописи без скрытого за ней истинного спокойствия, но никогда - для выполнения первоклассной работы. Этому есть достаточное доказательство, даже из того, что мы знаем о великих людях, хотя о величайших мы почти всегда знаем меньше всего (и это неизбежно; они очень молчаливы и не склонны откровенничать с теми, кто задает вопросы; склонны быть презрительно сдержанными, не менее чем бескорыстными). Но в тех сочинениях и высказываниях, которыми мы располагаем, мы можем проследить довольно странную мягкость и безмятежную учтивость. Письма Рубенса почти смешны в своей неторопливой вежливости. Рейнольдс, самый быстрый из художников, был самым нежным собеседником; так же поступали Веласкес, Тициан и Веронезе.

§ 22. Излишне добавлять, что ни один поверхностный человек не умеет рисовать. Простой ум или особый дар никогда не делали художника. Только совершенство ума, единство, глубина, решительность, высшие качества интеллекта, в конечном счете, сформируют воображение.

§ 23. И, наконец, ни один фальшивый человек не может рисовать. Человек, лживый в глубине души, может, когда это соответствует его целям, ухватиться за случайную истину здесь или там; но отношения истины, ее совершенство, то, что делает ее цельной истиной, он никогда не сможет воспринять. Как целостность и полезность идут рука об руку, так и взгляд с искренностью; только постоянное желание истины и покорность ей могут измерить ее странные углы и отметить ее бесконечные аспекты; и подогнать их и связать в силу священного изобретения.

Священным я называю это намеренно; ибо таким образом, в самых точных смыслах оно является как скромным, так и полезным; кротким в приеме, так и великолепным в распоряжении; название, которое оно носит, справедливо присвоено изобретению формальному, не потому что оно формирует, а потому что находит. Ибо вы не можете найти

ложь; вы должны создать ее для себя. Ложные вещи можно вообразить, и фальшивые вещи сочинить; но изобрести можно только правду.

1 Слово в самой верхней ноте, справа от солнца, - “красный”; остальные: “желтый”, “фиолетовый”, “холодный” светло-серый. Он всегда отмечал цвета неба таким образом.

2 Это не такое хорошее факсимиле, как те, что я привел у Дюрера, поскольку первоначальный набросок выполнен светлым карандашом; а утолщение и тонкий акцент линий, от которых зависела почти вся красота рисунка, не могут быть переданы на гравюре на дереве, хотя я и выделил двойной линией так хорошо, как мог. Но рисунок достаточно хорошо соответствует своему назначению, чтобы показать способ рисования Тернера.

3 Так, на картине “Святое семейство” Тициана, недавно приобретенной для Национальной галереи, часть платья Святой Екатерины, накинутого на плечи, нарисована на нижнем платье после того, как оно высохло. Вся его ценность была бы утрачена, если бы ранее ему был придан хоть малейший оттенок или след. Я думаю, что эта картина, как и, конечно, многие работы Тинторете, написаны на темной основе; но это сделано для экономии времени и с некоторой потерей будущей яркости цвета.

4 При очистке “Героя и Леандра”, ныне находящегося в Национальной коллекции, эти верхние слои глазури были сняты, и остался только черный грунт. Я помню картину, когда расстояние до нее было самого изысканного синего цвета. Я не сомневаюсь, что расстояние до “Огня на море” было уничтожено таким же образом.



ЧАСТЬ IX.

ОБ ИДЕЯХ ОТНОШЕНИЯ:—II. ОБ ИЗОБРЕТЕНИИ ДУХОВНОМ.

ГЛАВА I.

ТЕМНОЕ ЗЕРКАЛО.

§ 1. В ходе нашего исследования морали пейзажа (том III, глава 17) мы пообещали в конце нашей работы сделать несколько лучших или, по крайней мере, более четких выводов, чем те, которые были нам тогда доступны. В этой главе мы ограничились обоснованием возможной полезности *любви* к природным пейзажам. Мы не утверждали о полезности *рисования* таких пейзажей. Возможно, было бы неплохо любоваться настоящей страной или настоящими цветами и настоящими горами. Но из этого не следует, что было бы целесообразно их рисовать.

Отнюдь нет. Можно привести множество причин, по которым нам не следует их рисовать. Все цели добра, которые, как мы видели, может достичь красота природы, могут быть лучше реализованы самой ничтожной из ее реальностей, чем самой яркой имитацией. Для длительного развлечения никакая картина не может сравниться с тем богатством интереса, которое можно найти в траве самого бедного поля или в цветах самой узкой рощицы. Как

намек на сверхъестественную силу, рассеяние порывистой дождевой тучи или начало рассвета в своих изменениях и таинственности более содержательны, чем любые картины. Я полагаю, ребенок охотнее получил бы религиозный урок от цветка, чем от гравюры с ним, и его можно было бы научить понимать девятнадцатый псалом звездной ночью лучше, чем по диаграммам созвездий.

Поэтому рисование пейзажа вообще может показаться пустой тратой времени.

Я полагаю, что это так; — рисовать простой и уединенный пейзаж, каким бы красивым он ни был (если только это не ради географической или другой науки, или исторических записей). Но *есть* такой пейзаж, нарисовать который нецелесообразно. Какого рода, мы, вероятно, сможем выяснить, рассмотрев то, чем человечество до сих пор довольствовалось, рисуя.

§ 2. Мы можем распределить почти весь существующий ландшафт по следующим разделам:—

I. Героический. — представляющий воображаемый мир, населенный людьми, возможно, не вполне цивилизованными, но благородными, обычно подвергающимися суровым испытаниям, а также духовными силами высшего порядка. В нем часто отсутствует архитектура; никогда - фигуративное действие или эмоция. Его главный мастер - Тициан.

II. Классический. — Представляющий воображаемый мир, населенный вполне цивилизованными людьми и духовными силами низшего порядка.

Обычно предполагается, что такое положение вещей существовало у греческих и римских народов. Обычно это архитектура возвышенного характера и всегда эпизоды фигурного действия и эмоций. Его главный мастер - Николо Пуссен.

III. Пасторальный. — Представляющий крестьянскую жизнь и ее повседневную работу, или такие пейзажи, которые естественным образом могут наводить на мысль о ней, состоящий обычно из простого пейзажа, частично посвященного сельскому хозяйству, с фигурами, скотом и домашними постройками. Никакое сверхъестественное существо никогда не присутствует зримо. В обычных случаях он не допускает архитектуры возвышенного характера или захватывающих событий. Его главный мастер - Кайп.

IV. Созерцательный.—Направлено главным образом на соблюдение сил природы и фиксацию исторических ассоциаций, связанных с ландшафтом, иллюстрируемых существующими состояниями человеческой жизни или противопоставляемых им. Никаких сверхъестественных существ явно не присутствует. Он допускает все разнообразие сюжетов и требует, в общем, фигурного происшествия, но не захватывающего характера. Он не был разработан полностью до недавнего времени. Его главный мастер - Тернер.¹

§ 3. Это четыре истинных порядка ландшафта, конечно, не во всех случаях отчетливо отделенные друг от друга, но очень отчетливо проявляющиеся в типичных примерах. Две поддельные формы требуют отдельного примечания.

(А.) Живописный.—Это действительно скорее деградация (или иногда неразвитое состояние) Созерцателей, чем отдельный класс; но в целом это можно рассматривать как включение картин, предназначенных для демонстрации мастерства художника и его композиционных способностей; или для придания приятным формам и цветам, независимо

от настроения. В нем будет много современного искусства, с видами улиц и интерьерами голландских церквей, а также работ Каналетто, Гварди, Темпесты и им подобных.

(Б.) гибрид. — Пейзаж, в котором художник пытается объединить непримиримые чувства двух или более вышеназванных классов. Его главными мастерами являются Бергем и Вуверманс.

§ 4. Проходя пока мимо этих низших школ, мы обнаруживаем, что всякий истинный ландшафт, будь то простой или возвышенный, в первую очередь интересен своей связью с человечеством или с духовными силами. Изгоните своих героев и нимф из классического пейзажа — его лавровые оттенки вас больше не тронут. Покажите, что темные расщелины самой романтической горы необитаемы и неисследованны; это перестанет быть романтическим. Поля без пастухов и без фей не будут радовать своей зеленью, и самые благородные массы земли или цвета облаков не остановят и не поднимут ваших мыслей, если на земле нет жизни, которую нужно поддерживать, а на небесах нет ничего, что можно было бы освежить.

§ 5. Возможно, можно было бы подумать, что, поскольку от сцен, в которых фигура была главной, а пейзаж символическим и второстепенным (как в искусстве Египта), процесс веков привел нас к сценам, в которых пейзаж был главным, а фигура второстепенной, продолжение того же течения чувств могло бы, наконец, породить искусство, из которого человечество и его интересы полностью исчезли бы, предоставив нам бесстрастное восхищение травой и камнем. Но этого не будет и не может быть. Например, обратите внимание на параллельный пример постепенно возрастающего значения одежды. Из простоты греческого рисунка, сосредоточившего, я полагаю, свое мастерство главным образом на обнаженной форме, с течением времени сформировались условия венецианского воображения, которое находило почти такой же интерес и выражало почти столько же достоинства в складках одежды и причудливых украшениях, как и в лицах самих фигур; так что, если из "Свадьбы Веронезе в Кане" убрать архитектуру и яркие наряды, в оставшихся лицах и руках мы не найдем удовлетворительной абстракции картины. Но попробуйте сделать это другим способом. Уберите лица; оставьте драпировки, и как тогда? Соберите изысканные платья и пояса, украшенные драгоценными камнями, в лучшую группу, какую только сможете; раскрасьте их со всем мастерством Веронезе: удовлетворят ли они вас?

§ 6. Это не так. До тех пор, пока они находятся в должном служении и подчинении — пока их складки образуются движениями людей, а их блеск украшает благородство людей, — до тех пор, пока блеск и складки прекрасны. Но сбросьте их с человеческих конечностей; —золотой обруч и шелковая ткань увяли; мертвые осенние листья ценнее их.

Это так же верно, но в гораздо более глубоком смысле, в отношении плетения естественного одеяния человеческой души. Благоухающая ткань цветов, золотые кольца облаков прекрасны только тогда, когда они соответствуют нежности человеческих мыслей и прославляют человеческие представления о небесах.

§ 7. Именно опора на эту истину в большей степени, чем на какую-либо другую, была отличительной чертой всей моей прошлой работы. И в завершение серии исследований искусства, продолжавшихся в течение стольких лет, мне, возможно, будет позволено указать на эту специальность — скорее всего, из всех их персонажей она была наиболее отвергаемой. Я постоянно вижу, что то же самое происходит и в оценке, формируемой современной общественностью творчества практически любого настоящего человека, живого или умершего. Нет необходимости излагать здесь причины такого заблуждения, но факт действительно таков, что именно отличительный корень и ведущая сила работы и пути любого истинного человека - это то, что отрицается в отношении него.

И отличительной чертой этих моих книг, как эссе об искусстве, является то, что они сводят все к человеческой страсти или человеческой надежде. Возникшие изначально не из желания объяснить принципы искусства, а в попытке защитить отдельного художника от несправедливости, они были окрашены повсюду, более того, постоянно меняли форму и даже искажались и ломались из-за отступлений, касающихся социальных вопросов, которые представляли для меня интерес в десять раз больший, чем работа, за которую я был вынужден взяться. Каждый принцип живописи, который я изложил, связан с каким—либо жизненным или духовным фактом; и в моих работах по архитектуре предпочтение, в конечном итоге отдаваемое одной школе перед другой, основано на сравнении их влияния на жизнь рабочего - вопрос, который всеми другими авторами на тему архитектуры полностью забыт или презираем.

§ 8. Существенная связь силы пейзажа с человеческими эмоциями не менее очевидна и потому, что на многих впечатляющих картинах эта связь слабая или локальная. То, что связь должна существовать в одной точке, - это все, что нам нужно. Сравнение с одеждой тела может быть проведено с предельным параллелизмом. Часто может случиться так, что ни одна часть фигуры, одетая в платье, не различима, тем не менее, очевидный факт, что драпировку носит фигура, имеет решающее значение. В одной из самых возвышенных фигур в мире это действительно так: одна из падающих в обморок Марий в "Распятии" Тинторета накинула на голову мантию, и ее лицо теряется в тени, а вся ее фигура скрыта складками серого. Но в чем разница между этой серой шерстью, которая собирается вокруг нее, когда она падает, и теми же складками, которые грудой ложатся на землю, эта разница и даже больше, существует между силой Природы, через которую видно человечество, и ее силой в пустыне. Пустыня — из листьев или песка — истинная пустынноность заключается не в недостатке листьев, а в недостатке жизни. Там, где человечества нет и не было, лучшая природная красота более чем тщетна. Это даже ужасно; не как сброшенное с тела платье, а как вышитый саван, скрывающий скелет.

§ 9. И по обе стороны от правильного чувства в этом вопросе, как обычно, лежат две противоположные ошибки.

Первое — заботиться только о человеке, а об остальной вселенной — мало или вообще не заботиться, что в определенной степени было ошибкой греков и флорентийцев; второе - заботиться только о вселенной, совсем не заботясь о человеке, что в определенной степени является ошибкой современной науки и Искусства, связанного с такой наукой.

Степень власти, которой в конечном счете может обладать любой человек в пейзажной живописи, будет в конечном итоге зависеть от его восприятия этого влияния. Если ему придется рисовать пустыню, ее ужас - если сад, то его радостная красота — возникнут просто и только из его чувствительности к истории жизни. Без этого он не что иное, как научный механик; это, хотя и не может еще сделать его художником, поднимает его до сферы, в которой он может им стать. Более того, простая тень и подобие этого придавали опасную силу трудам, во всех других отношениях незаметным; и наименьшая степень его истинного присутствия придавала ценность труду во всех других отношениях тщетному.

Заметьте, истинное присутствие симпатии к духу человека. Там, где этого нет, симпатия к какому-либо высшему духу невозможна.

Ибо самое прямое проявление Божества для человека - в Его собственном образе, то есть в человеке.

§ 10. “По своему образу и подобию. По своему подобию”. *Ad imaginem et similitudinem Suam*. Я не знаю, что люди вообще понимают под этими словами. Я полагаю, их следует понять. Содержащаяся в них истина, по-видимому, лежит в основе наших знаний как о Боге, так и о человеке; и все же разве мы обычно не проходим мимо этого предложения с тупым почтением, вообще не придавая ему определенного смысла? Для всех практических целей, не лучше ли было бы исключить это из текста?

У меня нет ни времени, ни особого желания разбирать расплывчатые выражения веры, которыми изобилует этот стих. Давайте попытаемся найти его единственно возможное простое значение.

§ 11. Нельзя предполагать, что телесный облик человека напоминает какой-либо телесный облик Божества. Следовательно, сходство должно быть или было в душе. Если бы оно полностью исчезло, и Божественная душа превратилась в душу жестокую или дьявольскую, я полагаю, нам бы сообщили об этой перемене. Но нам ничего подобного не говорят. Этот стих до сих пор остается в силе, как будто для нашего использования и доверия. Нашим наказанием должна была стать только смерть. Не *измениться*. Пока мы живы, этот образ все еще здесь; оскверненный, если хотите; разбитый, если хотите; почти стертый, если хотите, смертью и ее тенью. Но не измененный. Сейчас мы созданы не по какому-либо иному образу, кроме Божьего. Действительно, есть два состояния этого образа — земное и небесное, но оба адамитские, оба человеческие, оба одно и то же подобие; только одно оскверненное, а другое чистое. Так что душа человека по-прежнему является зеркалом, в котором можно смутно разглядеть образ разума Бога.

Эти слова могут показаться дерзкими. Мне жаль, что они звучат так, но я бессилён смягчить их. Найдите любое другое значение текста, если сможете; —но будьте уверены, что это *есть* смысл — смысл в вашей голове и сердце; — не тонкий глянец и не переход одного словесного выражения в другое, лишённое идеальности. Я повторяю, что для меня этот стих не имеет и не может иметь никакого другого значения, кроме того, что душа человека является зеркалом разума Бога. Зеркало темное, искаженное, разбитое, используйте любые порицающие слова о его состоянии, какие вам заблагорассудится; но в основном это истинное зеркало, только с помощью которого мы можем вообще что-либо узнать о Боге.

“Как?” - возможно, возмущенно ответит читатель. “Я познаю природу Бога по откровению, а не заглядывая в себя”.

Откровение для чего? Для природы, неспособной воспринять истину? Этого не может быть; ибо откровение возможно только для природы, способной к истине, желающей ее, различающей ее, питающейся ею. Для существа, не желающего этого и ненавидящего это, откровение невозможно. Для животного или изверга его не может быть. Следовательно, в той мере, в какой вы любите истину и живете в ней, в той мере для вас может существовать откровение; и в той мере, в какой ваш разум является образом Божьим.

§ 12. Но рассмотрим далее, не только к чему, но и *посредством* того, что является откровением. Зрением? или словом? Если зрением, то для глаз, которые видят справедливо. Иначе никакое зрение не было бы откровением. Итак, пока ваше зрение справедливо, оно является образом Божьего взора.

Если словами, то откуда вы знаете их значения? Вот, например, короткий фрагмент драгоценного словесного откровения. “Бог есть любовь”.

Любовь! да. Но что такое *это*? Я думаю, откровение не говорит вам об этом. Посмотри в зеркало, и ты увидишь. Возможно, из своего собственного сердца ты узнаешь, что такое любовь. Никаким другим возможным способом, без какой—либо другой помощи или знака. Все когда-либо произносимые слова и звуки, все откровения облака, или пламени, или кристалла совершенно бессильны. Они не могут сказать вам, в малейшей степени, что такое любовь. Только разбитое зеркало может.

§ 13. Вот еще одно откровение. “Бог справедлив!” Справедлив! Что это? Откровение не может помочь вам открыть. Вы говорите, что это справедливое обращение. Но как вы распознаете равенство? Не неравенством ума; не умом, неспособным взвешивать, судить или распределять. Если в разбитом зеркале длины кажутся неравными, для вас они неравны; но если они кажутся равными, значит, зеркало истинное. До тех пор, пока вы признаете равенство и ваша совесть говорит вам, что справедливо, до тех пор, пока ваш разум является образом Божьим: и до тех пор, пока вы *не* распознаете эту природу справедливости или равенства, слова “Бог справедлив” не приносят вам откровения.

§ 14. “Но Его мысли не такие, как наши мысли”. Нет: море не похоже на стоячий пруд у дороги. И все же, когда бриз колышет поверхность бассейна, вы можете увидеть изображение бурунов и подобие пены. Нет, в некотором роде, ту же самую пену. Если море навсегда останется для вас невидимым, вы можете кое-что узнать о нем из бассейна. Конечно, ничего другого.

“Но этот бедный, несчастный Я! Значит, *этовся* книга, в которой я должен прочитать о Боге?” Да, действительно так. Никакой другой книги или фрагмента книги, кроме этой, вы никогда не найдете; —ни молитвенника в бархатном переплете, ни рукописи, написанной ладаном; —ничего иероглифического или клинописного; папирус и пирамида одинаково молчат по этому поводу; — ничего ни в облаках вверху, ни на земле внизу. Этот том в плотском переплете - единственное откровение, которое есть, было или может быть. В нем нарисован образ Божий; в нем написан закон Божий; в нем открыто обетование Божье. Познай самого себя, ибо только через самого себя ты можешь познать Бога.

§ 15. Сквозь стекло, мрачно. Но, кроме как через стекло, ни в коем случае.

Дрожащий кристалл, колышущийся, как вода, излился на землю; — вы можете осквернять его, презирать, осквернять по своему усмотрению и на свой страх и риск; ибо в покое этих слабых волн должны быть впервые видны все небеса, которые вы когда-либо обретете; и через ту чистоту, которую вы сможете завоевать для этих темных волн, весь свет взошедшего Солнца праведности должен быть преломлен слабым преломлением. Очистите их и успокойте, поскольку вы любите свою жизнь.

Следовательно, вся мощь природы зависит от подчинения человеческой душе. Человек - солнце мира; больше, чем настоящее солнце. Огонь его чудесного сердца - единственный свет и тепло, которые стоит измерить. Там, где он, - тропики; там, где его нет, - ледяной мир.

1 Мне было неловко давать названия этим видам искусства, поскольку термин “созерцательный”, по справедливости, почти в такой же степени относится к романтической и пасторальной концепции, как и к современному пейзажу. Первоначально я намеревался

назвать четыре школы — романтической, классической, георгианской и Теоретической, — что было бы более точным; и более соответствовало терминологии второго тома; но не было бы приятным по звучанию, а для широкого читателя - не очень понятным по смыслу.



ГЛАВА II.

КОПЬЕ ПАЛЛАДЫ.

§ 1. Можно подумать, что содержание предыдущей главы было в некотором роде противоположным моему неоднократному утверждению о том, что всякое великое искусство является выражением восторга человека от Божьего дела, а не от *своего собственного*. Но заметьте, он сам не является своим собственным творением: он сам является самым замечательным произведением Божьего рукоделия из всех существующих. В этом лучшем произведении он не только обязан получать удовольствие, но и не может, в правильном состоянии мысли, получать удовольствие от чего-либо другого, иначе как через себя. Через себя, однако, как солнце творения, а не как *the* творение. В самом себе, как свет миру.¹ Не как существо мира. Позвольте ему стоять в должном отношении к другим созданиям и к неодушевленным вещам — знать их всех и любить их такими, какие созданы для него, а он для них; — и он сам станет величайшим и святейшим из них. Но пусть он отбросит эту связь, презрит и забудет окружающее его меньшее творение, и вместо того, чтобы быть светом миру, он будет подобен солнцу в космосе — огненному шару, испещренному бурями.

§ 2. Все болезни ума, ведущие к самому фатальному разрушению, заключаются прежде всего в этой изоляции. Они представляют собой сосредоточенность человека на самом себе, неважно, его небесные интересы или мирские; именно наличие *его собственных* интересов делает отношение к ним таким смертным. Каждая форма аскетизма, с одной стороны, и сенсуализма - с другой, представляет собой изоляцию его души или его тела; сосредоточение его мыслей только на них; в то время как каждое здоровое состояние наций и индивидуальных умов заключается в бескорыстном присутствии человеческого духа повсюду, заряжающего энергией все вещи; говорящего и живущего через все вещи.

§ 3. Таким образом, поскольку человек является венцом и правящим творением Бога, из этого следует, что во всех его лучших произведениях искусства должно быть что-то, что можно рассказать о нем самом, как о душе вещей и правителе созданий. Он также должен ссылаться на самого себя в соответствии с истинным представлением о своей собственной природе. Следовательно, все искусство, которое не предполагает обращения к человеку, является низшим или ничтожным. И все искусство, которое включает в себя неправильное представление о человеке или низменные мысли о нем, в этой степени ложно и подло.

Теперь самая низменная мысль, возможная относительно него, заключается в том, что у него нет духовной природы; и самое глупое из возможных недоразумений о нем заключается в том, что у него нет или не должно быть животной природы. Ибо его природа благородно животная, благородно духовная — такова последовательно и безвозвратно; ни одна из ее частей не может, но на свой страх и риск, изгонять, презирать или бросать вызов другой. Все великое искусство исповедует и то, и другое и поклоняется им.

§ 4. Искусство, которое, начиная с трудов Рио и лорда Линдсея, особенно известно как “христианское”, ошибалось из—за гордыни в своем отрицании животной природы человека; и, в связи со всеми монашескими и фанатичными формами религии, из-за того, что всегда обращалось к другому миру, а не к этому. Она растратила свою силу на видения и поэтому была сметена, несмотря на все свои достоинства и славу, сильной правдой натуралистического искусства шестнадцатого века. Но это натуралистическое искусство допустило ошибку с другой стороны; в конце концов, оно отрицало духовную природу человека и погибло в разложении.

В наше время происходит созерцательная реакция, из которой, можно надеяться, может развиваться новое духовное искусство. Первая школа пейзажа, названная в предыдущей главе Героической, принадлежит благородным натуралистам. Вторая (классическая) и третья (пасторальная) принадлежат ко времени упадка чувственности. Четвертый (Созерцательный) - это период современного возрождения.

§ 5. Но почему, спросит читатель, в этой схеме нет места “христианскому” или духовному искусству, предшествовавшему натуралистам? Потому что весь пейзаж, относящийся к этому искусству, подчинен и в одном существенном принципе ложен. Она подчиненна, поскольку предназначена только для того, чтобы возвеличить концепцию святого или Божественного присутствия: — следовательно, ее следует рассматривать скорее как украшение пейзажа или типажа, чем как попытку изобразить природу. Если бы я включил его в свой список школ, мне пришлось бы вернуться еще дальше назад и включить в него традиционный и наглядный ландшафт греков и египтян.

§ 6. Но также это не может быть настоящей школой, потому что ее первое предположение ложно, а именно, что мир природы может быть представлен без элемента смерти.

Настоящие школы пейзажа в первую очередь отличаются от предыдущих нереальных введением этого элемента. Поначалу они ни в коей мере не заслуживают этого. Но они более верны и, следовательно, способны стать более достойными в этом вопросе.

Нам будет нелегко правильно это продумать, но это должно быть сделано.

§ 7. Возможно, точный анализ художественных школ всех времен мог бы показать нам, что, когда практически и полностью верили в бессмертие души, элементы разложения, опасности и горя в видимых вещах всегда игнорировались. Как бы то ни было, это, несомненно, так в раннехристианских школах. Идеи опасности или упадка кажутся им не просто отвратительными, но и непостижимыми; только так возможно выражение бессмертия и бессрочности. Я не имею в виду, что они не обращают внимания на абсолютный факт коррупции. Этот факт говорит о том, что ранние художники часто заставляли себя выглядеть спереди полнее, чем кто-либо другой: например, в том, как они обычно изображают Всемирный потоп (ворон, питающийся телами), и во всех различных триумфах и шествиях Силы Смерти, которые составили одну великую главу религиозного учения и живописи, начиная со времен Орканьи и заканчивая концом эпохи пуристов. Но я имею в виду, что этот внешний факт коррупции отделен в их сознании от основных условий их работы; и его ужас входит в их общее отношение к ландшафту не больше, чем страх убийства или мученичества, которые, тем не менее, им приходилось постоянно изображать. Ни одна из этих вещей не казалась им влияющей на общие отношения Божества со Своим миром. Смерть, боль и разложение были просто кратковременными случайностями на пути к бессмертию, которые никогда не должны были оказывать какого-либо угнетающего влияния на сердца людей или

на жизнь Природы. Бог в насыщенной жизни, мире и силе помощи был всегда и везде. Человеческие тела, в то или иное время, действительно должны были превращаться в пыль и подниматься из нее; и это превращение в пыль было болезненным и унижительным, но ни в малейшей степени не печальным и, в какой-либо очень высокой степени, важным; за исключением легкомысленных людей, которым иногда нужно было напоминать об этом, и которым, нисколько не боясь этого, художник, соответственно, напоминал об этом, несколько резко.

§ 8. Подобное состояние ума, по-видимому, нередко достигается в наше время людьми, которых либо ограниченность обстоятельств, либо образование, либо энергичные моральные усилия оградили от мирских тревог, чтобы дать им твердую и детскую веру в силу и присутствие Бога вместе с миром совести и верой в переход всего зла в ту или иную форму добра. Невозможно, чтобы человек, воспитанный таким образом, испытывал в какой-либо из своих наиболее острых фаз скорбь по поводу какого-либо явления природы или ужас перед любой материальной опасностью, которая может возникнуть для другого человека. Отсутствие личного страха, сознание безопасности, столь же великой посреди эпидемии и бури, как среди клумб с цветами летним утром, и уверенность в том, что все, что кажется злом или, несомненно, причиняет боль, в конечном итоге должно вылиться в гораздо большее и непреходящее благо — это общее чувство и убежденность, говорю я, постепенно усыпили бы и, наконец, полностью избавили бы от физических ощущений горя и страха; так что человек смотрел бы на опасность без ужаса, принимал боль без стенаний.

§ 9. Возможно, можно подумать, что это очень высокое и правильное состояние ума.

К сожалению, оказывается, что достичь этого невозможно, не проявив той или иной формы интеллектуальной слабости.

Ни один художник, принадлежащий к самым чистым религиозным школам, никогда не овладевал своим искусством. Перуджино почти так и сделал; но это произошло потому, что он был более рационален — в большей степени светский человек - чем остальные. Не существует литературы высокого класса, созданной умами с чисто религиозным темпераментом. Напротив, существует огромное количество литературы, созданной людьми с таким настроением, которое заметно и очень далеко ниже среднего литературного произведения.

§ 10. Я полагаю, причина этого в том, что правильная вера человека предназначена не для того, чтобы давать ему покой, а для того, чтобы давать ему возможность выполнять свою работу. Не предполагается, что он должен отводить взгляд от места, в котором он живет сейчас, и подбадривать себя мыслями о месте, в котором ему предстоит жить дальше, но что он должен твердо смотреть в этот мир с верой в то, что, если он тщательно выполнит свою работу здесь, какое-то благо для других или для себя, которым, однако, он в настоящее время не озабочен, оно принесет в будущем. И такого рода смелая, но не очень обнадеживающая или жизнерадостная вера, как я понимаю, всегда вознаграждается явным практическим успехом и великолепной интеллектуальной мощью; в то время как вера, устремленная в будущее, растворяется в розовом тумане и пустоте музыкального воздуха. Этот результат действительно достаточно естественно вытекает из его привычки предполагать, что вещи должны быть правильными или должны исправиться, когда, вероятно, факт таков, что, насколько мы обеспокоены, они совершенно неправильны; и идут неправильно; а также из его слабого и ложного взгляда на то, что эти религиозные люди называют “светлой стороной вещей”, то есть только на одну их сторону, когда Бог дал им две стороны и предназначил нам видеть обе.

§ 11. Только на днях я читал в книге ревностного, полезного и способного шотландского священника одну из таких рапсодий, в которой он описал сцену в Горной Шотландии, чтобы показать (по его словам) благость Божью. В этом высокогорном пейзаже не было ничего, кроме солнечного света, свежего ветерка, блеющих ягнят, чистых тартанов и всевозможных приятностей. Пейзаж в Горной местности, бесспорно, достаточно приятен по-своему; но при ближайшем рассмотрении он имеет свои тени. Вот, например, сам факт того, что одна из них, самая красивая, какую я только могу вспомнить, повидала много. Это небольшая долина с мягким дерном, заключенная в своем узком овале выступающими скалами и широкими зарослями вьющегося папоротника. С одной стороны его до другой извивается, извиваясь, чистый коричневый ручей, переходящий в более быструю рябь, когда достигает конца овального поля, а затем, сначала огибая пурпурно-белую скалу с янтарным прудом, он срывается в узкий водопад пены под зарослями рябины и ольхи. Осеннее солнце, низкое, но ясное, сияет на алых ягодах ясеня и на золотых березовых листьях, которые, опавшие тут и там, когда их не подхватил ветерок, спокойно покоятся в расщелинах пурпурной скалы. Рядом со скалой, в ложбинке под зарослями, лежит тушка овцы, утонувшей во время последнего наводнения, почти голая до костей, ее белые ребра торчат сквозь кожу, истерзанную воронами; и клочья шерсти все еще свисают с ветвей, которые первыми удержали ее, когда поток унес ее вниз. Чуть ниже течение с ревом низвергается в круглую пропасть, похожую на колодец, окруженную с трех сторон похожей на трубу впадиной в полированной скале, по которой пена соскальзывает отдельными хлопьями снега. По краям бассейна внизу, вода медленно кружится, как черное масло; маленькая бабочка лежит на спине, ее крылышки приклеились к одному из водоворотов, ее конечности слабо подрагивают; рыба всплывает и исчезает. Ниже по течению я едва вижу, за холмом, зеленые и влажные дерновые крыши четырех или пяти лачуг, построенных на краю болота, которое скот втоптал в черную Трясину Уныния у их дверей, и через которое ведут несколько плохо подогнанных ступенек, с кое-где плоскими плитами наверху, там, где они скрылись из виду; а на повороте ручья я вижу мужчину, ловящего рыбу с мальчиком и собакой - довольно живописная и симпатичная группа, несомненно, если бы их там не было. весь день умирал с голоду. Я знаю их, и я знаю также ребра собаки, которые почти такие же голые, как у мертвой овцы; и худые плечи ребенка, прорезающие его старую клетчатую куртку насквозь, такие они острые. Мы спустимся и поговорим с этим человеком.

§ 12. Или, чтобы я не мог смешивать чистую правду с фантазией, поскольку у меня нет ни одного записанного им слова, давайте послушаем пару слов от другого такого же шотландца, и такого же искреннего, и в такой же прекрасной обстановке. Я выписываю отрывок, в котором я сохранил несколько его фраз, слово в слово, в том виде, в каком они есть в моем личном дневнике: "22 апреля (1851 г.). Вчера у меня была долгая прогулка по Виа Геллия в Мэтлоке, спускающейся к ней с холмов, сплошь усеянных анемонами и фиалками и журчащими сладкими родниками. Выше всех мельниц в долине ручей в своей первозданной чистоте образует небольшой неглубокий бассейн с песчаным дном, покрытым кресс-салатом и другими водными растениями. Когда я проезжал по долине, какой-то мужчина заходил в нее за кресс-салатом и пожелал мне доброго дня. Я не стал углубляться; когда я вернулся, он был там. Я снова прошел мимо него, примерно в сотне ярдов, когда мне пришлось в голову, что с таким же успехом я мог бы узнать все, что только можно, о водяных салатах, поэтому я повернул назад. Я спросил этого человека, среди прочих вопросов, как он называет обычный сорняк, что-то вроде кресс-салата, но с зазубренными листьями, который растет на краю почти всех таких водоемов. 'Мы называем это место бруклайм, где-то поблизости,' раздался голос у меня за спиной. Я обернулся и увидел троих мужчин, шахтеров или фабрикантов — двое явно из Дербишира, по-своему респектабельного вида; третий - худой, бедный, старый, с более жесткими чертами лица и совершенно в лохмотьях.

‘Лайм?’ Я спросил. ‘Почему вы называете это лаймом?’ Мужчина сказал, что не знает, это так называется. - Вы найдете это в британском "Эрба", - слышался слабый, спокойный голос старика. Я повернулся к нему в большом удивлении; но он продолжал что-то сухо говорить (я с трудом разобрал, что именно) собирателю кресс-салата; старик возразил ему, сказав, что он ‘не разбирается в пресной воде’, он ‘достаточно разбирается в са’т’. ‘Вы были моряком?’ - Спросил я. ‘Я был моряком одиннадцать лет и десять месяцев своей жизни,’ ответил он все тем же странно спокойным тоном. ‘А кто ты сейчас?’ После смерти жены я десять лет жил тем, что собирал лохмотья и кости; раньше у меня не было для этого особых возможностей. ‘А теперь как ты живешь?’ ‘Ну, я живу тяжело и честно, и мне недолго осталось жить’, или что-то в этом роде. Затем он продолжил, в какой-то невнятной манере, о своей жене. ‘У нее был очень сильный ревматизм и лихорадка, и ее второе ребро выросло над плечевой костью. А была умной женщиной, но “выросла совсем маленькой” (это с выражением глубокой меланхолии). ‘Через восемнадцать лет после рождения первенца она снова стала семейной, и по этому поводу к ним приезжали врачи из Ланнона. Они хотели вспороть ей живот и вынуть ребенка из ее бока. Но я бы никогда не дал своего согласия’. (Затем, после паузы:) ‘Она умерла через двадцать шесть часов и десять минут после этого. С тех пор меня никогда особо не волновало, что со мной будет, но я знаю, что скоро доберусь до нее; это знание я бы отдал за королевскую корону. ‘Вы шотландец, не так ли?’ Спросил я. ‘Я с острова Скай, сэр; я Макгрегор’. Я сказал что-то о его религиозной вере. “Вы должны знать, что я воспитан в Шотландской церкви, сэр, - сказал он, - и я люблю ее, как собственную душу; но я думаю, что методисты-веслианцы тоже обрели спасение среди них”.

Действительно, этот пейзаж высокогорья и английских холмов достаточно красив, но здесь есть свои тени и кое-где более глубокие краски, чем у вереска и роз.

§ 13. Теперь, насколько я наблюдал за основными силами человеческого разума, они первыми поднялись от решимости бесстрашно, с сожалением и до самого худшего увидеть, что означают эти глубокие цвета, куда бы они ни падали; ни в коем случае не переходить на другую сторону, приятно глядя в небо, но опуститься до ужаса и позволить небу пока самому позаботиться о своих облаках. Как бы то ни было в вопросах морали, к которым я здесь не имею никакого отношения, в моей собственной области исследования факт таков; и вся великая и прекрасная работа возникла из того, что сначала нужно было пристально вглядываться, не вжимаясь в темноту. Если, сделав это, человеческий дух сможет своим мужеством и верой победить зло, он возвысится до представлений о победоносной и завершенной красоте. Таким образом, это дух высочайшего греческого и венецианского искусства. Будучи неспособным победить зло, но оставаясь в сильной, хотя и меланхоличной войне с ним, не возвышаясь до высшей красоты, это дух лучшего северного искусства, обычно представленного Гольбейном и Дюрером. Если оно само побеждено злом, заражено его драконьим дыханием и, наконец, взято в плен, чтобы вечно наслаждаться злом, оно становится духом темного, но все еще мощного чувственного искусства, представленного, как правило, искусством Сальватора. Мы должны кратко проследить этот факт на примере греческого, венецианского и дюреровского искусства; тогда мы увидим, как искусство пришло в упадок, избегая зла и стремясь только к удовольствиям; и таким образом получим, наконец, некоторую возможность судить, правильна или неблагородна тенденция нашего собственного созерцательного искусства.

§ 14. Главной целью греческой поэзии является утверждение героической победы над судьбой, грехом и смертью. Ужас перед этими великими врагами описан главным образом трагиками. Победа над ними у Гомера.

Противник, которого в основном представляют трагики, - это Судьба, или predetermined несчастие. И это в трех основных формах.

А. Слепота или невежество; само по себе не является виновным, но побуждает к действиям, которые в противном случае были бы преступными; и ведет, не в меньшей степени, чем чувство вины, к разрушению.²

В. Наказание одного человека за грех другого.

С. Подавление с помощью грубой или тиранической силы благожелательной воли.

§ 15. Во всех этих случаях печаль у греческих трагиков гораздо более определенно связана с грехом, чем у Шекспира. "Судьба" Шекспира - это, действительно, форма слепоты, но она проявляется не более чем в поспешности или неосмотрительности. Это в буквальном смысле "фатально", но вряд ли преступно.

"Я - дурак фортуны" Ромео выражает основную идею Шекспира о трагических обстоятельствах. Часто его жертвы совершенно невинны, унесенные простым течением сильного всеобъемлющего бедствия (Офелия, Корделия, Артур, королева Катарина). С греками это редко бывает так. Жертва действительно может быть невиновна, как Антигона, но каким-то образом решительно замешана в преступлении и уничтожена им, как если бы ее поразило загрязнение, не меньше, чем участие.

Следовательно, победа над грехом и смертью у греческих трагиков также более полная, чем у Шекспира. Поскольку враг обладает более прямой моральной личностью, поскольку это скорее греховность, чем несчастие, его встречают с более высокой моральной решимостью, большей подготовкой сердца, более серьезным терпением и целенаправленным самопожертвованием. В конце трагедии Шекспира не остается ничего, кроме мертвого марша и погребальных одежд. В конце греческой трагедии раздаются далекие звуки божественного триумфа и славы воскресения.³

§ 16. Характер Гомера совершенно иной. Гораздо более нежный, более практичный, более жизнерадостный; сосредоточенный главным образом на настоящем и дающий победу сейчас и здесь, а не в надежде и в будущей жизни. Враги человечества, в гомеровской концепции, более отчетливо захватываемых; они неуправляемые страсти, особенно гнев, и неразумный порыв, как правило, (ἀτῆ). Следовательно, гнев Ахилла, неправильно направленный гордыней, но справедливо направленный дружбой, является темой "*Илиады*". Гнев Улисса (Ὀδυσσεύς "разгневанный"), направленный сначала на праздные и нерегулярные военные действия, а в конце концов на свершение самого сурового правосудия, является предметом *Одиссеи*.

Хотя это центральная идея двух стихотворений, она связана с общим отображением зла всех необузданных страстей, гордыни, чувственности, лени или любопытства. Гордость Атрида, страстность Париса, медлительность Эльпенора, любопытство самого Улисса к Циклопу, нетерпение его матросов справиться с попутным ветром и все другие недостатки или безрассудства, вплоть до этого (очевидно, немало, по мнению Гомера) домашнего беспорядка, повсюду демонстрируются в контрасте с условиями терпеливой привязанности и домашнего покоя.

Кроме того, дикие силы и тайны Природы находятся в представлении Гомера среди врагов человека; так что все подвиги Улисса являются выражением борьбы человечества не только со своими собственными страстями или с безумием других, но и с безжалостными и таинственными силами природного мира.

§ 17. Это, пожалуй, главное значение семилетнего пребывания с Калипсо, "укрывателем". Не укрыватель Улисса, как принято считать, а великий укрыватель - скрытая сила природных явлений. Она дочь Атласа и Моря (Атлас, поддерживающий небеса, и Море, возмущающее Землю). Она обитает на острове Огигия ("древняя или почтенная"). (Всякий раз, когда об Афинах или любом другом греческом городе говорят с каким-либо особым почтением, его называют "Огигианским".) Спасаясь от этой богини тайн и от других духов, одни из которых олицетворяют разрушительную природную силу (Сцилла), другие означают очарование простой природной красоты (Цирцея, дочь Солнца и Моря), он прибывает, наконец, в страну Феаков, чей царь - "сила интеллектом", а царица - "добродетель". Это вернет его в его страну.

§ 18. Теперь обратите внимание, что, имея дело со всеми этими предметами, греки никогда не уклоняются от ужаса; вплоть до его предельной глубины, до самых ужасающих физических подробностей, они стремятся проникнуть в тайны скорби. Для них нет перехода на другую сторону, нет отворачивания глаз от суеты из-за боли. Буквально, они не "вознесли свои души к суете". Будет для них утешение или нет, ни апатия, ни слепота не будут их спасителями; если для них, знающих таким образом факты горя земли, любая надежда, облегчение или триумф в будущем могут показаться возможными, — хорошо; но если нет, все равно безнадежное, безрезультатное, вечное горе они встретят лицом к лицу. Этот Гектор, такой праведный, такой милосердный, такой храбрый, вынужден, тем не менее, смотреть на своего самого дорогого брата в момент самой жалкой смерти. Его собственная душа уходит в безнадежных рыданиях через рану на горле, нанесенную греческим копьем. Это один из аспектов вещей в этом мире, действительно справедливом мире, но имеющем, среди прочих своих аспектов, этот, весьма неоднозначный.

§ 19. Встречая это смело, как только они могут, глядя прямо в его скелетообразное лицо, двусмысленность остается; более того, в каком-то смысле они выигрывают. Мы верили в богов; мы думали, что мудрость и мужество спасут нас. Наши мудрость и мужество сами по себе обманывают нас до самой смерти. У Афины был аспект Деифобуса — ужас перед врагом. Она не напугала его, но оставила нас в нашей смертельной нужде.

И, помимо этой смертности, какая у нас есть надежда? На этом горизонте для нас нет ничего ни ясного, ни утешительного. Похоронные почести; возможно, также покой; возможно, призрачная жизнь — бесхитростная, безрадостная, без любви. Никаких ухищрений в этой темноте могилы, ни дерзания, ни восторга. Ни жениться, ни выходить замуж, ни метать копья, ни катать колесницы, ни возвещать славу. Окутанные бледным елисейским туманом, охлаждающие забывчивое сердце и немощное тело, будем ли мы растрачивать вечность? Может ли земная пыль требовать большего бессмертия, чем это? Или у нас будет хотя бы покой? Можем ли мы, в самом деле, снова лечь в прах, или наши грехи не скрыли от нас даже того, что относится к этому миру? Разве случай и водоворот страстей не могут управлять нами там, где не будет ни мысли, ни труда, ни мудрости, ни дыхания души?⁴

Да будет так. Не имея лучшей награды, не имея более светлой надежды, мы будем мужчинами, пока можем: мужчинами справедливыми, сильными, бесстрашными, в меру своей силы совершенными. Сама Афина, наша мудрость и наша сила, может предать нас; — Феб, наше солнце, поразит нас чумой или скроет от нас свое беспомощное лицо; — Юпитер и все силы судьбы угнетают нас или предадут нас гибели. Пока мы живы, мы будем крепко хранить свою целостность; никакие слабые слезы не ослепят нас, никакие несвоевременные толчки не ослабят нашу силу рук и быстроту конечностей. Боги дали нам, по крайней мере, это великолепное тело и эту праведную совесть; мы сохраним их светлыми и чистыми до

конца. Так можем мы впасть в нищету, но не в низость; так можем мы погрузиться в сон, но не в стыд.

§ 20. И в этом была победа. Оказанные таким образом сопротивление, тени предательства и обвинения отступили; таинственный ужас сменился величественной печалью. Смерть была поглощена победой. Их кровь, которая, казалось, была пролита на землю, превратилась в гиацинтовые цветы. Им открылась вся красота земли; они погрузились в ее темноту и пожали ее золото; боги, на которых они верили, несмотря на все видимое угнетение, спустились, чтобы любить их и быть их товарищами-помощниками. Вся природа вокруг них стала божественной, — одна гармония силы и покоя. Солнце не причиняло им вреда ни днем, ни луной ночью; земля больше не раскрывала свою пасть в бездне; море больше не белело перед ними зубами своих всепожирающих волн. Солнце, и луна, и земля, и море — все растворилось в благодати и любви; роковые стрелы больше не звенели над плечами Аполлона-целителя, владыки жизни и трех великих духов жизни — Заботы, Памяти и Мелодии. Великая Артемида охраняла их стада по ночам; Селена с любовью целовала глаза тех, кто спал. И от всех пришла помощь небес телу и душе; странный дух, поднимающий прекрасные конечности; странный свет, сияющий в золотых волосах; и необычайное утешение, наполняющее доверчивые сердца, так что они могли снять свои доспехи и лечь спать, — их работа была хорошо выполнена, будь то у ворот их храмов⁵ или в их горах;⁶ принимая смерть, которую они когда-то считали ужасной, как дар Того, кто знал и даровал лучшее.

¹ Матфея, ст. 14.

² Речь Ахилла к Приаму ясно выражает эту идею фатальности и покорности, поскольку существуют два сосуда — один, полный скорби, другой великих и благородных даров (чувство позора смешивается с чувством печали, а чести - с чувством радости), из которых Юпитер изливает судьбы людей; идея, частично соответствующая Священному Писанию— “В руке Господа чаша, и вино красное; оно наполнено смесью, и Он наливает из нее”. Но название богов, тем не менее, как Гомер и Гесиод, Дана не из чаши скорби, но добра; “дарители добра” (δωτῆρες ἑάων).—ГЭС. Богословие. 664: Одисс. viii. 325.

³ "Алкеста", возможно, является центральным примером *идеи* всей греческой драмы.

⁴

τῷ καὶ τεθνεῖσσι νόον πόρε Περσεφόνεια,

οἷω πεπνύσθαι τοῖ δὲ σκιάι ἄϊσσοουσιν.

Od. x. 495.

⁵ οὐκέτι ἀνέστησαν, ἀλλ’ ἐν τέλει τοῦτω ἔσχοντο. Ирод, i. 31.

⁶ ὁ δὲ ἀποπεμπόμενος, αὐτὸς μὲν οὐκ ἀπελίπετο τὸν δὲ παῖδα συστρατευόμενον, ἔόντα οἱ μουνογενέα, ἀπέπεμψε. Ирод, vii. 221.



ГЛАВА III.

КРЫЛЬЯ ЛЬВА.

§ 1. Таков героический дух греческой религии и искусства, и теперь мы можем с легкостью проследить связь между ним и тем, что вдохновляло итальянскую, и главным образом венецианскую, школы.

Заметьте, все благородство, равно как и недостатки, греческого искусства зависели от того, чтобы оно максимально использовало эту нынешнюю жизнь. Оно могло поступать так в анакреонтическом духе — τί Πλειάδεσσιν, κῆμοι; “Какое мне дело до Плеяд?” или в вызывающем или доверчивом противостоянии судьбе; но его господство было в этом мире.

Флорентийское искусство было по сути христианским, аскетичным, ожидало лучшего мира и, следовательно, противоречило греческому характеру. Так что греческий элемент, однажды навязанный ему, разрушил его. Между ними была абсолютная несовместимость. Флорентийское искусство также не могло создать пейзаж. Оно презирало скалу, дерево, сам жизненный воздух, стремясь дышать неземным воздухом.

Венецианское искусство начиналось с той же цели и при тех же ограничениях. И то, и другое полезно для юности искусства. Небесная цель и суровый закон для отрочества; земной труд и справедливая свобода для зрелости.

§ 2. Венецианцы начинали, повторяю, с аскетизма; однако они всегда наслаждались более массивным и глубоким колоритом, чем другие религиозные художники. Они особенно любят святых, которые были кардиналами, из-за их красных шляп, и они загорают отшельниками до великолепного красно-коричневого цвета.

Они отличались от пизанцев отсутствием Мареммы между ними и морем; от римлян постоянными ссорами с папой; и от флорентийцев отсутствием садов.

У них был сад другого рода, изрытый глубокими бороздами, с цветами в белых венках — бесплодными. Там царил вечный май и пели дикие птицы, лишившиеся гнезд. И у них не было Мареммы, которая отделяла бы их от этого их сада. Судьбу Пизы изменили, по всей вероятности, десять миль болотистой местности и ядовитый воздух между ней и пляжем. Энергия генуэзцев была лихорадочной; слишком много тепла отражалось от их знойных Апеннин. Но у венецианца был свой свободный горизонт, свой соленый бриз и песчаный берег Лидо; далеко отлогий и плоский, иногда вздыбленный трамонтанскими ветрами с валами шириной в полмили; море и песок слились в одно желтое стремительное поле падения и грохота.

§ 3. Кроме того, мы сказали, что они постоянно ссорились с папой римским. Их религиозная свобода, как и их физическое здоровье, была результатом этой тренировки на волне; ибо одним из заметных результатов жизни, проведенной на борту корабля, является разрушение слабых убеждений в установленных формах религии. Моряк может быть крайне суеверен, но его суеверия будут связаны с амулетами и предзнаменованиями, а не с системой. Он должен приучить себя, если он вообще молится, молиться где угодно и как угодно. Поскольку подсвечники и благовония не переносятся на столешницу, он считает, что эти украшения в целом несущественны для праздничной мессы. Паруса должны быть подняты, а тросы согнуты, даже если сегодня не такой строгий день святого, и оказывается, что от этого нет

никакого вреда. Похоже, что отпущение грехов на подветренном берегу должно быть получено от бурунов, если вообще возможно, и они дают его полностью и кратко, не выслушивая исповеди.

После чего наши религиозные взгляды становятся расплывчатыми, но вера в религию крепкой; и в конце концов мы начинаем понимать, что папа находится по другую сторону Апеннин и действительно может продавать индульгенции, но не ветер, за любые деньги. Принимая во внимание, что Бог и море с нами, и мы даже должны доверять им обоим и принимать то, что они пошлют.

§ 4. Затем дальше. Эта работа в океане совершенно неблагоприятна для любых болезненных состояний сентиментальности. Мечтательность превыше всего запрещена Сциллой и Харибдой. Во имя собак и глубин, никаких мечтаний! Первое, что от нас требуется, - это присутствие духа. Ни любовь, ни поэзия, ни благочестие никогда не должны настолько занимать наши мысли, чтобы делать нас медлительными или неподготовленными. В прекрасном Валь д'Арно вполне допустимо мечтать среди цветов апельсина и забывать о дне в сумерках илекса. Но по аллеям Адрианских волн не может быть беспечных прогулок. От нас требовалась бдительность, сила и день, помимо усвоения многих практических уроков суровой и скромной ловкости. Флорентийцу достаточно знать, как обращаться с мечом и ездить верхом. Мы, венецианцы, также должны уметь обращаться с нашими мечами и на земле, которая не самая устойчивая; но, кроме того, мы должны уметь делать почти все, до чего могут дотянуться руки, — рули, реи и тросы, и все это требует умелого обращения и профессиональных знаний, как от капитана, так и от матросов. Вбивать гвоздь, привязывать копье, натягивать рифы на парус — грубая работа для благородных рук; но иногда ее делают, и делают хорошо, под страхом смерти. Все это не только избавляет нас от низменной гордыни и заменяет ее более благородной гордостью власти; но и имеет тенденцию частично успокаивать, частично наказывать, частично использовать и направлять горячий итальянский темперамент и делать нас во всех отношениях более великими, спокойными и счастливыми.

§ 5. Более того, это вызывает у нас большое уважение ко всему человеческому телу; к его конечностям в той же степени, что и к его языку или остроумию. Политика и красноречие - это хорошо; и, действительно, мы, венецианцы, можем быть достаточно политичны и говорить мелодично, когда захотим; но взять штурвал в нужный момент — это начало любой хитрости, а для этого нам нужны рука и глаз, а не язык. И с этим уважением к телу как таковому приходит также предпочтение моряка массивной красоте телесных форм. Сухопутные жители, среди своих роз и флердоранжа, в клетчатых тенях от переплетенных виноградных лоз, вполне могут порадовать себя бледными лицами, тонко подведенными бровями и фантастически заплетенными волосами. Но благодаря потрясающему великолепию моря мы учимся любить другой вид красоты: широкогрудую; с ровными бровями, как горизонт; с бедрами и плечами, как волны; с ногами, как их крадущаяся пена; купающуюся в облаке золотых волос, как их закаты.

§ 6. Таковы были физические воздействия, постоянно действовавшие на венецианцев; однако их художники были частично подготовлены к своей работе другими в младенчестве. Ассоциации, связанные с ранней жизнью среди гор, смягчили и углубили представление о море; а дикость форм тирольских Альп придала их воображению большую силу и гротеск, чем греческие художники могли бы найти среди эгейских скал. Однако до сих пор влияние на них обоих было почти одинаковым. Греческое море действительно было менее мрачным, а греческие холмы менее величественными; но разница заключалась скорее в степени, чем

в природе их могущества. Моральные влияния, действовавшие на две расы, были гораздо более резко противоположны.

§ 7. Грек, как мы видели, столкнулся лицом к лицу со злом и убрал его с пути. Однажды побежденный, если он и думал об этом больше, то невольно, как мы помним болезненный сон, но с тайным страхом, что сон может вернуться и продолжаться вечно. Но учение церкви в средние века сделало размышление о зле одной из обязанностей людей. Как о грехе, о нем следовало должным образом подумать, чтобы в нем можно было признаться. Как страдание, переносимое радостно, в надежде на будущую награду. Следовательно, к состояниям телесного расстройства, на которые афинянин смотрел бы с величайшим презрением и отвращением, в христианской церкви всегда относились с жалостью и часто с уважением; в то время как частичная практика безбрачия духовенством и теми, на кого они имели влияние, — вместе со всей системой монастырской епитимьи и патетических ритуалов (с неизбежно вытекающими из этого порочными реакционными тенденциями) - приводила к пагубным состояниям как тела, так и души, которые в значительной степени дополняли простой список элементов зла у язычников и приводили к наиболее сложным состояниям душевных страданий и депрессии. дряхлость.

§ 8. Следовательно, христианские художники отличались от греческих в двух основных моментах. Их учили вере, которая положила конец беспокойным расспросам и разочарованию. Наконец—то все наладилось, и их лучший гений мог спокойно посвятить себя воображению о славе небес и счастье их искупленных. Но, с другой стороны, хотя страдания должны были прекратиться на небесах, их следовало не только терпеть, но и чтить на земле. И от Распятия на Кресте до хромоты нищего все пытки и болезни людей должны были стать, по крайней мере частично, предметами искусства. Таким образом, венецианец был в глубине души менее серьезен, чем грек, а по своему поверхностному характеру - более печален. В его сердце не было того глубокого ужаса, который терзал душу Эсхила или Гомера. Его щит Паллады был щитом Веры, а не щитом Горгоны. Наконец-то все завершилось счастливо; сладчайшими звуками арфы и семикратными кругами света. Но пока ему приходилось жить с увечными и слепыми и почитать Лазаря больше, чем Ахилла.

§ 9. Эта ссылка на будущий мир оказывает пагубное влияние на все их выводы. Ибо земля и все ее природные элементы презираемы. Они исчезнут, как свиток. Почитаем только Человек, бессмертный; его работа и присутствие - это все, что может быть благородным или желанным. Люди и прекрасная архитектура, храмы и дворы, какие могут быть в небесном граде, или облака и ангелы Рая - вот что мы должны рисовать, когда хотим красивых вещей. Но море, горы, леса — все враждебно нам, это запустение. Земля, которая была проклята ради нас; —море, которое свершило суд над всей нашей расой и все еще бушует против нас, хотя и обуздано; —демоны бури взбивают его в пену в ночном сиянии на Лидо и шипят от него на наши дворцы. Природа - это всего лишь ужас или искушение. Она для отшельников, мучеников, убийц, — для святого Иеронима, и святой Марии Египетской, и Магдалины в пустыне, и монаха Петра, павшего от меча.

§ 10. Но самое худшее, что мы должны отметить, уважая дух венецианского пейзажа, - это его гордость.

В ходе работы над третьим томом было замечено, как средневековый характер отвергал занятия сельским хозяйством и любые удовольствия, которые могли из них получиться.

В Венеции это отрицание достигло крайности. Хотя флорентийцы и римляне не испытывали удовольствия от земледелия, они испытывали удовольствие от садоводства. Венецианцы не владели ни полями, ни пастбищами и не заботились о них. Будучи избавлен, к своему несчастью, от всех полезных трудов по возделыванию земли, он также был отрезан от милых чудес и благотворительности земли, а также от приятной естественной истории года. Птицы и звери, времена года - все ему незнакомо. Ни одна ласточка не щебетала у его окна,¹ и, гнездясь под его золотыми крышами, не заявляла о святости его милосердия;² ни одна пифагорейская птица не учила его благословениям бедных,³ и мрачный дух бедности не поднимался рядом с ним, чтобы показать хрупкое изящество и честь скромной жизни.⁴ У него не было смиренных мыслей о родителе кузнечика, как у афинянина; не было благодарности за дары маслин; не было детской заботы о смоквах, как и о чертополохе. Богатому венецианскому застолью не требовалась фиговая ложка.⁵ Драмы о птицах, осах и лягушках остались бы незамеченными его гордой фантазией; гимны или шепот о них остались неузнанными для ушей, привыкших только к серьезному произношению испытанных войной людей и набегам бессловесной волны.

§ 11. Простая радость была для него невозможна. Только величие и власть; возвышенное общение с царственным и прекрасным человечеством, гордые мысли или великолепные удовольствия; возвышенная чувственность и облагороженные аппетиты. Но невинных, детских, полезных, святых радостей у него не было. Как и в классическом пейзаже, из Тицианеска исключен почти весь сельский труд: есть один смелый офорт с пейзажем с грандиозной вспашкой на переднем плане, но это всего лишь каприз; обычный венецианский фон лишен признаков кропотливой сельской жизни. Действительно, часто мы находим пастуха со своим стадом, иногда прядущую женщину, но при этом нет разделения полей, нет выращиваемого урожая или пристраивающихся деревень. На многочисленных рисунках и ксилографиях, по-разному связанных с венецианскими работами или представляющих их, водяная мельница является частым объектом, постоянной рекой, как правило, морем. Но преобладающая идея на всех замечательных картинах, которые я видел, - это изображение гористой местности с диким, но грациозным лесом и катящимися или горизонтальными облаками. Горы темно-синие; облака светящиеся или нежно-серые, всегда массивные; светлые, глубокие, прозрачные, меланхоличные; листва не замысловатая и не изящная, но плотная и широкая (с волнистыми стволами), сильно разделяющаяся на горизонтальные чешуйки, как облака; земля каменистая и несколько однообразно изрезанная, но богато зеленая с дикой травой; тут и там цветы, предпочтительно белые или голубые, редко желтые, еще реже красные.

§ 12. Было заявлено, что этот их героический ландшафт был населен духовными существами высшего порядка. И в этом заключалось господство венецианцев над всеми более поздними школами. Они были *последней верующей* школой Италии. Несмотря на то, что, как я сказал выше, они постоянно ссорятся с Папой Римским, появляется все больше свидетельств искренней веры в их религию. Люди, которые меньше доверяли Мадонне, больше льстили Папе. Но вплоть до времен Тинторете римско-католическая религия в Венеции все еще была реальной и искренней; и хотя вера в нее была совместима со многим, что нам кажется преступным или абсурдным, сама религия была полностью искренней.

§ 13. Возможно, когда вы видите один из великолепно страстных сюжетов Тициана или видите, как Веронезе превращает свадьбу в Кане в сияние мирской пышности, вы представляете, что Тициан, должно быть, был сластолюбцем, а Веронезе - неверующим.

Выбросьте эту идею из головы немедленно и будьте уверены в этом навсегда; —она проведет вас по многим лабиринтам жизни, а также живописи, — что с дерева зла люди никогда не собирают хороших плодов — хороших любого рода; —даже хорошего чувственности.

Давайте отнесемся к этому спокойно. Мы видели, какое физическое преимущество было у венецианца в его море и небе; также какой моральный недостаток он имел в презрении к беднякам; теперь, наконец, давайте посмотрим, какой властью он был наделен, которой люди с его времен никогда так и не смогли воспользоваться.

§ 14. “Ни с куста ежевики, ни с винограда они не собирают”.

Это великое изречение оказывает нам двоякую помощь. Во-первых, будьте уверены, что если бы вы собирали их из ежевики, то это не виноградины в вашей руке, хотя они и выглядят как виноградины. Или, если это действительно виноград, то вы собирали его не с ежевики, хотя она и выглядела как ежевика.

Людям, привыкшим принимать, не подвергая сомнению, современное английское представление о религии, трудно понять характер венецианских католиков. Я не вдаюсь в исследование наших собственных чувств, но я должен отметить одно существенное различие между нами.

§ 15. Английский джентльмен, желающий получить свой портрет, вероятно, предоставляет художнику выбор из нескольких действий, в любом из которых он желает быть представленным. Например, катаясь на своей лучшей лошади, стреляя из своей любимой пойнтерши, появляясь в парадном облачении по какому-нибудь важному общественному случаю, медитируя в своем кабинете, играя со своими детьми или посещая своих арендаторов; в любом из этих или других подобных обстоятельств он предоставит художнику свободное разрешение нарисовать его. Но в одном важном действии он отказался бы даже от предположения быть нарисованным. Он, конечно же, не позволит нарисовать себя молящимся.

Как ни странно, именно в этом действии венецианец больше всего желает быть изображенным. Если они хотят получить благородный и законченный портрет, они почти всегда предпочитают, чтобы их рисовали на коленях.

§ 16. “Лицемерие”, - скажете вы, и “чтобы их видели люди”. Если мы исследуем себя или кого-либо другого, кто даст достоверный ответ по этому вопросу, чтобы установить, насколько нам известно, что это за чувство, которое заставило бы современного англичанина не любить, когда его изображают молящимся, мы, я полагаю, не обнаружим в нем чрезмерной искренности. Что бы мы ни считали, противоположное венецианское чувство - это, конечно, не лицемерие. Часто это условность, подразумевающая такую же малую преданность изображаемому человеку, как у нас регулярное посещение церкви. Но в том, что это не лицемерие, вы можете убедиться с помощью одного простого соображения (предположим, вы недостаточно разбираетесь в выражении лиц искренних людей, чтобы судить по самим портретам). Венецианцы, когда хотели обмануть, были слишком утонченны, чтобы пытаться сделать это неуклюже. Если они надевали маску религии, от этой маски должна была быть какая-то польза. Следовательно, люди, которых он обманул, должны были быть религиозными и, будучи таковыми, верили в искренность венецианцев. Следовательно, если среди других современных народов, с которыми они имели сношения, мы сможем найти кого-либо более религиозного, чем они, кто был одурачен или даже находился под

влиянием своей внешней религиозности, у нас могут быть некоторые основания подозревать, что эта религиозность была предполагаемой. Но если мы не сможем найти никого, кто мог бы быть обманут, мы должны поверить, что венецианец на самом деле был тем, кем не было никакого преимущества казаться.

§ 17. Я оставляю этот вопрос на ваше усмотрение, с уверенностью предупреждая вас, что вы с помощью самых неопровержимых доказательств обнаружите, что венецианская религия была истинной. Не только правда, но и один из главных мотивов их жизни. В области расследования, которой мы здесь ограничены, я соберу некоторые доказательства этого.

На одну нечестивую картину великих венецианцев вы найдете десять священных сюжетов; и они также включают их самые грандиозные, самые трудолюбивые и самые любимые работы. Могущество Тинторете достигает кульминации в двух великих религиозных картинах: "Распятие" и "Рай". Работы Тициана "Успение", "Петр мученик" и "Сретение Пресвятой Богородицы". Веронезе на свадьбе в Кане. Джон Беллини и Басаити никогда, насколько я помню, не рисовали ничего, кроме священных сюжетов. Клянусь Пальмасом, Винченцо, Катеной и Бонифацио, я не помню ни одной важной светской темы.

§ 18. Более того, существует одно чрезвычайно важное различие между обращением венецианских художников к свяственным сюжетам и всеми другими.

По всей остальной Италии благочестие стало абстрактным и теоретически противопоставлялось мирской жизни; поэтому флорентийские и умбрийские художники обычно отделяли своих святых от живых людей. Они наслаждались, воображая сцены духовного совершенства; —Райские кущи и общества искупленных на суде; — прославленные собрания мучеников; —мадонн, окруженных кольцом ангелов. Если, что случалось редко, появлялись четкие портреты живых людей, эти реальные персонажи образовывали своего рода хор или сопровождающую компанию, не принимая никакого участия в действии. В Венеции все это было перевернуто, причем так смело, что поначалу могло шокировать своей кажущейся непочтительностью зрителя, привыкшего к формальностям и абстракциям так называемых священных школ. Мадонны больше не восседают отдельно на своих тронах, святые больше не дышат небесным воздухом. Они на нашей собственной равнине - нет, здесь, в наших домах, с нами. Все мирские дела бесстрашно совершаются в их присутствии; наши собственные друзья и уважаемые знакомые, со всеми их смертными недостатками и в их смертной плоти, безоружно смотрят им в лицо; более того, наши дорогие дети играют со своими любимыми собачками у самых ног Христа.

Когда-то я сам считал это непочтительным. Как глупо! Как будто дети, которых Он любил, могли играть где-то еще.

§ 19. Возможно, наиболее яркой иллюстрацией этого чувства является картина семьи Веронезе, написанная им самим в Дрездене.

Он хочет представить их счастливыми и удостоенными чести. Лучшее счастье и высшая честь, которые он может себе представить для них, - это то, что они должны быть представлены Мадонне, к которой, следовательно, их приводят три добродетели — Вера, Надежда и Милосердие.

Богородица стоит в нише за двумя мраморными колоннами, какие можно увидеть в любом доме, принадлежащем старинной семье в Венеции. Она ставит мальчика Христа на край

балюстрады перед собой. Рядом с ней стоят святой Иоанн Креститель и святой Иероним. Эта группа занимает левую часть картины. Колонны, видимые сбоку, отделяют его от группы, образованной Добродетелями, с женой и детьми Веронезе. Сам он стоит немного позади, молитвенно сложив руки.

§ 20. Его жена стоит на коленях прямо перед ним, сильная венецианка, далеко преклонных лет. Она воспитала своих детей в страхе перед Богом и не боится встретиться взглядом с Пресвятой Девой. Она пристально смотрит на них; ее гордая голова и кроткое, самообладающее лицо сливаются в одну широкую массу тени на фоне светлого пространства, образованного белыми одеждами Веры, которая стоит рядом с ней — хранительница и компаньонка. Возможно, это несколько разочаровывает Фейт с первого взгляда, поскольку ее лицо никоим образом не отличается возвышенностью или утонченностью. Веронезе знал, что Фейт приходится общаться с простыми и медлительными людьми, возможно, чаще, чем с способными или утонченными людьми, поэтому не настаивал на том, чтобы она была строго интеллектуальной или выглядела так, как будто всегда находилась в лучшей компании. Таким образом, она отличается только своим чисто-белым (не ярко-белым) платьем, своей изящной рукой, своими золотистыми волосами, ниспадающими легкой рябью на грудь, с которой белые одежды ниспадают почти в форме щита — щита Веры. Немного позади нее стоит Хоуп; она также, поначалу, не является для большинства людей узнаваемой Надеждой. Обычно мы изображаем Хоуп молодой и радостной. Веронезе знает лучше. Эта юная надежда — тщетная надежда, уходящая дождем слез; но Надежда Веронезе состарилась, обрела уверенность, оставшись, когда все остальное было отнято. “Ибо скорбь производит терпение, и терпение испытывает, и испытывает надежду”; и *эта* надежда не устыдляет.

На голове у нее черная вуаль.

Затем снова, впереди, Чарити, одетая в красное; крепкая в объятиях — она умеет выполнять любую работу; но у нее маленькая голова, она не склонна к размышлениям; мягкие глаза, волосы ярко заплетены, губы насыщенно-красные, сладко-цветущие. Даже сейчас у нее есть кое-какая работа, которую нужно сделать, потому что племянник Веронезе сомневается в том, что выйдет вперед, и очень смиренно и покаянно смотрит на Пресвятую Деву - возможно, его жизнь была не такой образцовой, как можно было бы сейчас пожелать. Фейт легко протягивает к нему свою маленькую белую ручку, кладет кончики своих пальцев на его; но Чарити крепко берет его сзади за запястье и сейчас подтолкнет его вперед, если он все еще будет сопротивляться.

§ 21. Перед матерью на коленях стоят двое ее старших детей, девочка лет шестнадцати и мальчик на год или два моложе. Они оба охвачены обожанием — мальчик самый глубокий. Ближе к нам, с левой стороны от них, стоит мальчик помладше, лет девяти, черноглазый, полный жизни — и, очевидно, любимец своего отца (потому что Веронезе выставил его на всеобщее обозрение спереди и подарил ему красивый белый шелковый жакет с черной полосой, чтобы никто не скучал по нему до скончания веков). Он немного стесняется быть представленным Мадонне и пока что спрятался за колонной, краснея, но широко раскрыв свои черные глаза; он просто набирается смелости выглянуть и посмотреть, добрая ли она. Еще младший ребенок, лет шести, по-настоящему испугался и побежал обратно к своей матери, схватившись за ее платье на талии. Она обвивает его правой рукой, совершая изящные инстинктивные действия, не сводя глаз с лица Мадонны. Наконец, младший ребенок, возможно, около трех лет, не напуган и не заинтересован, но находит церемонию

утомительной и пытается уговорить собаку поиграть с ним; но собачка, которая является одним из маленьких кудрявых существ с коротким носом и бахромчатыми лапками, которых гладили все венецианские дамы, теперь не поддается уговорам. Ибо собака является последним звеном в цепи понижающих чувств и придерживается его собачьих взглядов на этот вопрос. Он не может понять, во-первых, как Мадонна попала в дом; и, во-вторых, почему ей позволено остаться, беспокоя семью и отвлекая все их внимание от его попечительства. И он уходит, сильно оскорбленный.

§ 22. Таким образом, венецианцы постоянно вводят собаку, чтобы создать максимальный контраст с самыми высокими тонами человеческих мыслей и чувств. Вскоре я подробнее рассмотрю этот вопрос, говоря о пасторальном пейзаже и живописи животных; но сейчас мы просто сравним использование того же способа выражения в представлении Веронезе "Царицы Савской".

§ 23. Эта картина находится в Турине и имеет совершенно неоценимую ценность. Она подвешена высоко, и действительно главная фигура — Соломон, находясь в тени, едва различим, но написан Веронезе с предельной нежностью, в расцвете совершенной юности, с золотистыми, короткими, плотно завитыми волосами. Он восседает высоко на своем львином троне; по двое старейшин с каждой стороны под ним, вся группа образует башню торжественной тени. Я уже упоминал в другом месте о принципе, по которому действуют все лучшие композиторы, о поддержке этих возвышенных групп некой мощной массой фундамента. Эта колонна благородного оттенка любопытным образом выдержана. Сокольник наклоняется вперед с левой стороны, держа на запястье белоснежного сокола с распростертыми крыльями, ярко выделяющегося на фоне пурпурной мантии одного из старейшин. Он касается своими крыльями одного из золотых львов трона, на котором также ярко вспыхивает свет; таким образом, образуя вместе с ним символ льва и орла, который является прообразом Христа на протяжении всей средневековой работы. Чтобы показать значение этого символа и то, что Соломон обычно наделен христианской королевской властью, один из старейшин, что является смелым анахронизмом, держит в руке драгоценный камень в форме креста, которым он (случайным жестом) указывает на Соломона; другая его рука положена на раскрытую книгу.

§ 24. Группа напротив, центром которой является королева, также написана с высочайшим мастерством Веронезе, но не содержит ничего интересного, относящегося к нашему настоящему предмету, за исключением того, что они связаны цепочкой нисходящих эмоций. Царица совершенно подавлена; стоя на коленях и почти теряя сознание, она смотрит на Соломона со слезами на глазах; он, охваченный страхом за нее, наклоняется вперед с трона, протягивая правую руку, словно для того, чтобы поддержать ее, так что чуть не роняет скипетр. Рядом с ней ее первая фрейлина тоже стоит на коленях, но ей наплевать на Соломона; она подбирает свое платье, чтобы оно не помялось; и оглядывается, чтобы подбодрить негритянскую девочку, которая несет двух игрушечных птичек, сделанных из эмали и драгоценных камней, для подарка королю, напугана, увидев, что ее королева теряет сознание, и не знает, что ей делать; в то время как, наконец, собачка королевы, еще одна маленькая лапочка с бахромой, совершенно не смущена присутствием Соломона или кого-либо еще; и стоит, широко расставив передние лапы, прямо перед королем. на глазах у своей хозяйки, думая, что все сошли с ума; и яростно лает на одного из слуг, который неуважительно поставил рядом с ним золотую вазу.

§ 25. Я хочу, чтобы читатель обратил внимание на цель представления вещей такими, какими они, вероятно, были, вплоть до тривиальных или даже нелепых деталей — благородство всего, что должно было быть благородным, было настолько велико, что ничто не могло его

умалить. Однако еще один пример, более красивый, этого знакомого осознания, встречается в "Святом семействе" Веронезе в Брюсселе. Мадонна положила младенца Христа на выступающее основание колонны и стоит позади, глядя на него сверху вниз. Святая Екатерина, опустившись перед ней на колени, оборачивается, чтобы принять ее, — так внезапно и так далеко, что любой другой ребенок, должно быть, свалился бы с края камня. Святая Екатерина в ужасе, думая, что он действительно упадет, протягивает руки, чтобы подхватить его. Но Мадонна, глядя вниз, только улыбается: "Он не упадет".

§ 26. Однако более трогательный пример осознания этого встречается в обращении со святой Вероникой (в "Восхождении на Голгофу") в Дрездене. Большинство художников просто изображают ее как одну из кротких, плачущих женщин-помощниц; и изображают, как она подает платок, как будто этим женщинам было позволено приблизиться ко Христу без каких-либо затруднений. Но, по замыслу Веронезе, она должна пробиться к нему сквозь палачей. Она не плачет; и выражение жалости, хотя и сильное, перекрывается выражением решимости. Она полна решимости достичь Христа; стиснула зубы и отталкивает в сторону одного из палачей, который яростно наносит ей удары тяжелым, сложенным вдвое шнуром.

§ 27. Этих примеров достаточно, чтобы объяснить общий характер ума Веронезе, способного к предельной трагической силе, если он решит направить ее в этом направлении, но, по привычке, изысканно изящного и игривого; религиозного без суровости и завораживающе благородного; наслаждающегося незначительными, милыми, повседневными происшествиями, но скрывающего под ними глубокий смысл; редко рисующего мрачные темы и никогда низменные.

§ 28. В других местах я достаточно подробно останавливался на изучении великого религиозного ума Тинторете; предположим тогда, что он отличался от Тициана главным образом этим характером. Но в этом я ошибся; религия Тициана похожа на религию Шекспира — оккультность скрывается за его великолепной беспристрастностью. Однако в рамках этой работы невозможно дать сколько-нибудь точный отчет об уме Тициана; я и не буду пытаться это сделать; я лишь объясню некоторые из тех наиболее странных и явно противоречивых его черт, которые в противном случае могли бы помешать читателю получить ключ к пониманию его истинного тона. Первым из них является его случайная грубость в выборе типа признака.

§ 29. Во втором томе мне пришлось говорить о "Магдалине" Тициана, во дворце Питти, как о низменном изображении, причем в резких выражениях, "отвратительной Магдалине Питти".

Воистину, она такова по сравнению с общепринятыми образами Магдалины. Полная краснолицая женщина с унылыми и грубыми чертами лица, даже в выражении раскаяния было много животного — ее глаза были напряжены и воспалены от слез. Мне следовало бы, однако, вспомнить другую картину Тициана "Магдалина" (картина мистера Роджерса, сейчас находится в Национальной галерее), на которой она столь же утонченна, сколь во дворце Питти она груба; и если бы я сделал это, я бы понял, что имел в виду Тициан. До него было модно делать Магдалину всегда молодой и красивой; ей, как никому другому, льстили даже самые грубые художники; ее раскаяние не считалось совершенным, если у нее не было блестящих волос и прелестных губ. Тициан первым осмелился усомниться в романтической басне и отвергнуть ограниченность сентиментальной веры. Он увидел, что некрасивые женщины могут любить не меньше, чем красивые, а полные люди могут раскаиваться так же, как и те, кто более изящно сложен. Ему казалось, что Магдалина получила бы свое прощение не менее быстро из-за того, что ее остроумие было не из лучших; и ее Хозяин отнесся бы к ней с меньшим сочувствием из-за того, что ее глаза были опухшими, а платье в беспорядке.

Именно потому, что он строго настроился навязать этот урок, картина вызывает такую боль: насколько я помню, это единственный экземпляр картины Тициана "женщина, явно и полностью принадлежащая к низшему классу".

§ 30. Возможно, может показаться более трудным объяснить чередование великих религиозных картин Тициана с другими, полностью посвященными выражению чувственных качеств или ликующему и яркому изображению языческих божеств.

Мы уже говорили, что венецианский ум, и особенно ум Тициана как его центрального типа, был полностью реалистичным, универсальным и мужественным.

В этой широте и реализме художник увидел, что чувственная страсть в человеке была не просто фактом, а Божественным фактом; человеческое создание, хотя и высшее из животных, было, тем не менее, совершенным животным, и его счастье, здоровье и благородство зависели от должной силы каждой животной страсти, а также от развития каждой духовной тенденции.

Он считал, что каждое чувство ума и сердца, а также каждая форма тела заслуживают живописи. Кроме того, для истинного и хорошо натренированного инстинкта художника человеческое тело - прекраснейший из всех объектов. Я не буду останавливаться на том, почему в Венеции женское тело можно было найти в более совершенной красоте, чем мужское; но так оно и было, и поэтому оно становится главной темой как у Джорджоне, так и у Тициана. Они рисовали его бесстрашно, со всеми правильными и естественными качествами, никогда, однако, не изображая его оказывающим какое-либо подавляюще притягательное влияние на человека, а только на Фавна или сатира.

И все же они сделали это так величественно, что я совершенно уверен, что ни одна нетронутая венецианская картина никогда еще не возбуждала ни одной низменной мысли (иначе, чем у низменных личностей, это может вызвать что угодно); в то время как в величайших исследованиях женского тела венецианцами все остальные персонажи затмеваются величием, и форма становится такой же чистой, как у греческой статуи.

§ 31. Думаю, нет необходимости указывать, насколько это созерцание всей природы личности было совместимо с самыми строгими представлениями о религиозном долге и вере.

Но любовное представление языческих богов может показаться менее объяснимым.

При ближайшем рассмотрении, однако, обнаружится, что эти божества никогда не изображаются с каким-либо сердечным почтением или привязанностью. Они представлены по большей части символически (Вакх и Венера чаще всего как воплощения духа разгула и красоты), конечно, всегда воспринимаемые с глубокой правдивостью воображения, во многом напоминающей концепцию Китса; но никогда не настолько, чтобы лишить кого-либо из глубокой преданности, присущей объектам христианской веры.

Во всех его истоках силы и способах работы; в его вере, широте взглядов и суждений я нахожу венецианский ум совершенным.

Как же тогда получилось, что его искусство так быстро ушло из жизни? Как стало тем, чем оно, несомненно, стало, одной из главных причин развращения умов Италии и последующего упадка ее морального и политического могущества?

§ 32. По причине одного большого, одного фатального недостатка; — безрассудства в достижении цели. Совершенно благородная по своим истокам, она была совершенно недостойна по своим целям.

Отдельный и сильный, как Самсон, избранный с юности, и с духом Божьим, явно почивающим на нем, — подобно ему, он сражался с беспечной силой и распутничал в несвоевременных удовольствиях. Ни один венецианский художник никогда не работал с какой-либо иной целью, кроме как радовать глаз или выражать фантазии, приятные ему самому или льстящие его нации. Они не могли быть ни тем, ни другим, если не были религиозными. Но он не желал религии. Он желал наслаждения.

"Успение Пресвятой Богородицы" - благородная картина, потому что Тициан верил в Мадонну. Но он писал ее не для того, чтобы заставить кого-то еще поверить в нее. Он нарисовал его, потому что ему нравились насыщенные красные и синие тона и лица, залитые солнечным светом.

"Рай" Тинторета - благородная картина, потому что он верил в Рай. Но он нарисовал его не для того, чтобы заставить кого-нибудь подумать о небесах, а для того, чтобы создать красивое завершение для зала большого совета.

Другие люди использовали свою изнеженную веру и низменные способности с высокой моральной целью. Венецианец проявлял самую искреннюю веру и благороднейшую способность украшать золотом полумрак прихожей или усиливать великолепие праздника.

§ 33. Какой бы странной и прискорбной ни казалась эта беспечность, я считаю ее почти законом для великих тружеников. Слабые и тщеславные люди обладают острой совестью и работают с глубоким чувством ответственности. Сильные мужчины, сурово презирующие самих себя, делают все, что в их силах, слишком часто просто так, как им нравится в данный момент, не задумываясь о том, что из этого получится.

Я не знаю, как далеко зашли в смирении или в горьком и безнадежном легкомыслии великие венецианцы, отдавшие свое искусство на растерзание морским ветрам или на съедение червям. Я не знаю, в печальном ли послушании или в бессмысленной уступчивости они поощряли безумие и обогащали роскошь своего века. Это только я знаю, что пропорционально величию их власти был позор ее осквернения и внезапность ее падения. Чары чародея, сотканые веками тяжелого труда, были разрушены в мгновение ока; и быстро и безвозвратно, как исчезает радуга, сияние и сила исчезли с крыльев Льва.

1 Анакреонт, Ода 12-я.

2 Ирод, i. 59.

3 Люциан (Micyllus).

4 Аристофан, Плут.

5 Гиппий Майор, 208.



ГЛАВА IV.

ДЮРЕР И САЛЬВАТОР.

“EMIGRAVIT.”

§ 1. Обратившись к первому анализу нашего предмета, мы увидим, что следующим шагом нам предстоит исследовать искусство, которое не может победить зло, но остается в состоянии войны с ним или в плену у него.

Вплоть до времен Реформации люди даже с высочайшими интеллектуальными способностями могли обрести спокойствие веры, в высшей степени благоприятное для занятия каким-либо конкретным искусством. По крайней мере, мы считаем, что это возможно; нет необходимости — и, насколько я вижу, нет никаких оснований — спорить по этому поводу. Я сам не в состоянии понять, как это было так, но факт неоспорим. Не то чтобы я удивлялся вере людей в непогрешимость папы или в его добродетель; ни тому, что они отказываются от своего личного суждения; ни тому, что их легко обмануть имитацией чудес; ни тому, что они думают, что индульгенции можно купить за деньги. Но меня удивляет только одно: принятие доктрины о вечном наказании как зависящей от случайности рождения или сиюминутного возбуждения чувства преданности. Я поражаюсь принятию системы (изложенной во всей полноте Данте), которая приговаривала невинных людей к потере Рая, потому что они жили до Христа, и которая часто заставляла обретение Рая зависеть от мимолетной мысли или сиюминутного призыва. Как это произошло, определять здесь не входит в нашу работу. То, что в этой вере можно было достичь полного душевного покоя, жить спокойно и умереть с надеждой, бесспорно.

§ 2. Но эта возможность исчезла во время Реформации. С тех пор человеческая жизнь стала школой дебатов, беспокойной и полной страха. Полторы тысячи лет духовного учения были поставлены под страшный вопрос: действительно ли это было учение ангелов или дьяволов? Что бы это ни было, мирно доверять этому больше не было никакой возможности.

Мрачное время для всех людей. Сейчас мы не можем себе этого представить. Великий ужас всего этого заключался в том, что, как и в час испытания грека, казалось, сами небеса обманули тех, кто верил в них.

“Мы молились со слезами; мы любили всем сердцем. У нас не было выбора. Никакого руководства от Бога или человека, кроме этого, и вот, это была ложь. ‘Когда Он, Дух Истины, придет, Он наставит вас на всякую истину’. И Он наставил нас на *не* истину. Такого Духа быть не может. Нет Защитника, нет Утешителя. Разве не было никакого Воскрешения?”

§ 3. Затем произошло Воскрешение Смерти. Никогда с тех пор, как человек впервые увидел его лицом к лицу, его ужас не был так велик. “Поглощенный победой: ” увы! нет; но царь всей земли. Вся вера, надежда и горячее убеждение были преданы. Теперь не было уверенности ни в чем в будущем, кроме могилы.

В честь Всеафинского Триумфа и Праздника Юбилея по весенним полям прокатилась пляска Смерти.

Выводок слабаков бежал от его лица. Это новый Вакх и его команда, с червями вместо змей и желчью вместо вина. Они отшатнулись от тех удовольствий, которые еще оставались для них возможными, — слабых измен и роскошных наук, и так пошли своим путем.

§ 4. По крайней мере, людей, которыми мы занимаемся, — художников, — постигла почти всеобщая участь. Они отдавались служению только ради удовольствия; и как религиозная школа, после нескольких бледных лучей угасающей святости от Гвидо и коричневых отблесков цыганской Мадонны от Мурильо, им пришел полный конец.

Только трое мужчин твердо стояли лицом к лицу с новым дионисийским разгулом, чтобы посмотреть, что из этого выйдет.

Двое на севере, Гольбейн и Дюрер, и, позже, один на юге, Сальватор.

Но почва, на которой они стояли, странным образом отличалась: Дюрер и Гольбейн среди формальных удовольствий, нежной религии и практической науки, домашней жизни и честной торговли. Спаситель, среди гордыни похотливого богатства и объявленного вне закона бедствия нечестивой бедности.

§ 5. Невозможно представить себе какие-либо две фазы обстановки или общества, более противоположные по характеру, более противоположные по учению, чем те, что окружали Нюрнберг и Неаполь в шестнадцатом и семнадцатом веках. Какими они были тогда, оба района в общих чертах остались до сих пор. Города в каждом случае утратили свое величие и мощь, но не свой характер. Окружающие пейзажи остались совершенно неизменными. Исходя из фактического вида этих мест, мы все еще можем представить себе их влияние на молодость двух художников.



76. Нюрнбергский ров.

§ 6. Нюрнберг расположен у подножия скалы из песчаника, возвышающейся посреди сухой, но плодородной равнины. Скала образует вытянутый и изогнутый гребень, вогнутая сторона которого в самой высокой точке обрывиста; остальные склоны постепенно переходят в равнину. Укрепленный стеной и башней по всему своему гребню и увенчанный величественным замком, он защищает город — не своей обрывистой стороной, а своим склоном. Обрыв обращен к городу. В нем нет враждебности по отношению к окружающим полям; дороги ведут к ним пологими спусками от ворот. На юге и востоке стены находятся на уровне равнины; внутри них сам город стоит на двух холмах, разделенных извилистой рекой. Однако его архитектуру сильно переоценили. Вид улиц, столь приятный глазу проходящего мимо путешественника, зависит главным образом от одного элемента крыши, а именно от окон склада. В каждом доме, почти без исключения, есть по крайней мере одно широко открывающееся слуховое окно, на крыше которого установлен блок для подъема товаров; и нижняя часть этой мощной нависающей крыши всегда украшена богатым узором, не изысканным дизайном, но эффектным.¹ Среди этих сравнительно современных построек, однако, нередко встречаются и другие, с угловатыми башенками, выполненные в истинно готическом стиле пятнадцатого, а некоторые и четырнадцатого веков; и главные церкви остаются почти такими же, как во времена Дюрера. Их готика ни в коем случае не хороша и даже не богата (хотя орнамент фасадов распределен таким образом, что на расстоянии производит достаточно замысловатый эффект); их размеры миниатюрны; их интерьеры скупы, грубы и непропорциональны, их интерес полностью зависит от искусной огранки камня по углам и тонко скрученных металлических изделий; из всего этого упражнения каменщиков выполнены с наихудшим вкусом, не обладая достоинством даже изящного исполнения; но узоры из металла обычно достойны внимания, а храм святого Себастьяна Фишера хорош и может быть поставлен в один ряд с итальянской работой.²

§ 7. Хотя, однако, Нюрнберг ни на мгновение не сравним ни с одним крупным итальянским или французским городом, он обладает одним характерным для него самым характером - сдержанной, довольной, причудливой домашней обстановкой. Было бы тщетно ожидать какой-либо первоклассной живописи, скульптуры или поэзии от хорошо организованного сообщества торговцев мелкой посудой. Но очевидно, что они были любящими и заслуживающими доверия — что у них были игривые фантазии и благородная гордость. В их городе нет ни возвышенного величия, ни какой-либо глубокой красоты; но поражающий воображение домашний уют, смешанный с некоторыми элементами меланхолии и мощи, а также с некоторыми даже изяществом.

Эта невзрачность, помимо многих других причин, проистекает из одной главной. Богатство домов зависит, как я только что сказал, от мансардных окон, но их более глубокий характер зависит от высоты и простора крыш. Я давно заметил, насколько выразительность нашего английского коттеджа зависит от его крутой крыши. Немецкий дом делает это в гораздо большей степени. На пластине 76 выгравировано³ с моего небольшого наброска пером и тушью "Крепостные валы Нюрнберга", на котором изображен фрагмент рва и стены, а также небольшой уголок города под замком, крайняя правая башня которого возвышается прямо перед домом Дюрера. Характер этой сцены больше приближается к тому, что Дюрер видел во время своих ежедневных прогулок, чем большинство модернизированных внутренних улиц. На собственной гравюре Дюрера "Пушка" "Расстояние" (наиболее важный отрывок из которой факсимилирован в "Моих элементах рисования", стр. 111) представляет собой реальный портрет части пейзажа, видимой с крепостных стен замка, обращенной в сторону Франконской Швейцарии.

§ 8. Если читатель потрудится обратиться к нему, он с первого взгляда увидит элементы нюрнбергской страны в том виде, в каком они все еще существуют. Деревянные коттеджи, плотно сгруппированные, с невероятно высокими крышами; острый церковный шпиль, маленький и слегка гротескный, венчает их; за ним - богато возделанная, здоровая равнина, ограниченная лесистыми холмами. По странному совпадению само растение, составляющее основной продукт на этих полях, находится в почти нелепой гармонии с гротескностью и аккуратностью окружающей архитектуры; и можно почти вообразить, что строители маленьких узловатых шпилей и башенок города и труженики его темных железных цветов находятся в духовном присутствии, наблюдая за полевыми продуктами и направляя их, — когда обнаруживаешь, что пешеходные дорожки повсюду окаймлены величественными шпильями и блестящими остролистными цветами черной мальвы.

§ 9. Наконец, когда Дюрер проникал в эти холмы Франконии, он оказывался в пасторальной стране, во многом напоминающей швейцарские районы Грюйер, но менее густонаселенной, с крутыми, хотя и не высокими скалами, редкими соснами, крепостями и часовнями — мотивами всего более дикого пейзажа, представленного художником в таких произведениях, как "Святой Иероним" или "Святой Губерт". Его постоянное и вынужденное использование моря почти в каждой сцене, как мне кажется, вызывает сожаление, возможно, связано с его счастливыми воспоминаниями о морском городе, где он получил редчайшую из всех наград, присуждаемых хорошему работнику, и, впервые в жизни, был понят.

§ 10. Среди этой пасторальной простоты и формальной сладости домашнего покоя Дюреру пришлось решать свой вопрос о могиле. Это долго преследовало его; он научился выгравировать мертвые головы задолго до того, как покончил с этим; глубже, чем кто-либо другой, вгляделся в эти странные кольца с потерянными драгоценностями и, наконец, дал окончательный ответ в своей книге "Великий рыцарь и смерть", о которой чуть позже. Но пока пейзаж Нюрнберга все еще свеж в наших воспоминаниях, нам лучше побыстрее повернуть на юг и сравнить элементы образования, которые сформировали Сальватора, и созидания, которое сопровождало его.

§ 11. Рожденный с дикой и грубой натурой (насколько грубой, я вам скоро покажу), но тем не менее честный, он в юности горячо вступил в войну и беззаботно отдался течению жизни. Ни правильность строчек в бухгалтерских книгах не стояла у него на пути; ни нежная точность домашних обычаев; ни спокойная последовательность сельского труда. Но мимо его полуголодных губ катилось изобилие безжалостного богатства; перед ним сверкали и проносились войска бесстыдного наслаждения. Над ним бормотал Везувий; под его ногами сотрясалась Сольфатара.

С презрительным сердцем, по натуре предприимчивый, сознающий свою власть, нетерпеливый к труду и еще больше гордый покровителями своей юности, он бежал в калабрийские холмы в поисках не знаний, а свободы. Если ему суждено быть окруженным жестокостью и обманом, пусть это будут, по крайней мере, люди храбрые или дикие звери, а не робкие и презренные. Лучше гнев разбойника, чем вражда священника; и хитрость волка, чем лицемера.

§ 12. Мы привыкли слышать, как о юге Италии говорят как о прекрасной стране. Его горные формы изящнее других, его морские заливы изысканны по очертаниям и оттенкам; но он прекрасен только внешне. При более детальном рассмотрении он дикий и меланхоличный. Его леса покрыты темной листвой, стволами-лабиринтами; каруббе, олива, лавр и илекс похожи в этом странном лихорадочном изгибе своих ветвей, словно в спазмах получеловеческой боли: леса Авернуса; боишься сломать их ветви, чтобы они не взывали к

нам из своих прорех; скалы, которые они затеняют, сделаны из пепла или трижды расплавленной лавы; железная губка, каждая пора которой наполнена огнем. Безмолвные деревни, сотрясенные землетрясением, без торговли, без промышленности, без знаний, без надежды, сверкают белыми руинами от холма к холму; далеко извивающиеся обломки древних стен окружают прах давно заброшенных городов; горные потоки стонут под холодными сводами их фундаментов, позеленевших от сорняков, и бушуют над грудями рухнувших башен. Далеко вверху, в грозово-синей зазубренности, возвышаются вечные края сердитых Апеннин, темные от надвигающихся вулканических облаков.

§ 13. И все же даже среди таких сцен, как эта, Сальватор мог бы успокоиться и возвыситься, если бы он действительно был способен на возвышение. Но он был недостаточно вспыльчив, чтобы воспринимать красоту. У него не было священного чувства - чувства цвета; все прекраснейшие оттенки калабрийского воздуха были для него невидимы; печальное запустение калабрийских деревень не ощущалось. Он видел только то, что было грубым и ужасным, — зазубренную вершину, расщепленное дерево, заросли травы без цветов и бродячие сорняки, колючие и бледные. Его нрав утверждался во зле и становился все более свирепым и угрюмым; хотя, я полагаю, его нельзя было назвать жестоким, малодушным или похотливым. Я бы не стал подозревать Сальватора в бессмысленном причинении боли. То, что он постоянно рисует это, не доказывает, что он получал от этого удовольствие; он чувствовал ужас этого, и в этом ужасе - очарование. Кроме того, он жаждал славы и видел, что здесь было непроверенное поле, достаточно богатое нездоровым возбуждением, чтобы заразиться юмором своих ленивых покровителей. Но мрак овладел им и поглотил его. Он действительно умел шутить, как шутят люди на тюремных дворах (впоследствии он стал известным мимом во Флоренции); его сатиры полны хорошей насмешки, но его собственная обреченность на печаль никогда не отменяется.

§ 14. Из всех людей, чьи работы я когда-либо изучал, он наиболее отчетливо дает мне представление о потерянном духе. Мишле называет его “Проклятый Сальватор”, возможно, в каком-то смысле просто грубый и неистовый; мне этот эпитет кажется верным в более буквальном, более милосердном смысле — “Этот осужденный Сальватор”. Я вижу в нем, несмотря на всю его низость, последние следы духовной жизни в искусстве Европы. Он был последним человеком, которому мысль о духовном существовании представилась как мыслимая реальность. Все последующие люди, какими бы могущественными они ни были — Рембрандт, Рубенс, Вандайк, Рейнольдс — высмеяли бы идею о духе. Это были люди мирские; они никогда не бывают серьезными и никогда не приходят в ужас. Но Сальватор был способен к мечтательности, вере и страху. Несчастье земли - чудо для него; он не может перестать смотреть на это. Религия земли вызывает у него ужас. Он скрежещет зубами по этому поводу, приходит в ярость, издевается над этим. Он признал бы религию, если бы увидел хоть что-то, что было бы истинным. Что угодно, только не та низость, которую он действительно видел. “Если нет другой религии, кроме религии папы и кардиналов, давайте отправимся в разбойничью засаду и логово дракона”. Он тоже был способен бояться. Серый призрак с лошадиной головой, шагающий по небу — (во дворце Питти) - его крылья летучей мыши расправлены, зеленые полосы сумерек видны между его костями; для него это была не игра — это была картина. Беспомощный Сальватор! Немного раннего сочувствия, возможно, слово истинного наставления спасли его. Что он говорит о себе? “Презирующий богатство и смерть”. Два великих презрения; но, о, осужденный Сальватор! вопрос человека не в том, что он может презирать, а в том, что он может любить.

§ 15. Я не собираюсь проследить, какую власть Аид оказывает на эту падшую душу. Анализ его творчества и даже творчества Дюрера не входит в мои обязанности; все, что нам нужно отметить, - это противоположный ответ, который они дали на вопрос о смерти.

К Сальватору это относилось в узком смысле. Опустошение, без надежды на полях природы, которые ему предстояло исследовать; лицемерие и чувственность, торжествующие и бесстыдные, в городах, из которых он черпал свою поддержку. Его жизнь, насколько в ней оставалось хоть что-то благородное, могла пройти только в ужасе, презрении или отчаянии. Трудно сказать, какое из трех преобладает больше всего в его общей работе; но его ответом на великий вопрос было только отчаяние. Он представляет “Уману Хрупкую” в виде скелета с оперенными крыльями, склонившегося над женщиной и ребенком; земля вокруг них покрыта руинами — чертополох, бросающий свое семя, единственный его плод. “Также тернии и волчцы произрастят оно тебе”. Тот же тон мысли отличает всю более серьезную работу Сальватора.

§ 16. Напротив, по мнению Дюрера, по большей части все было так, как и должно было быть. Люди выполняли свою работу в его городе и на полях вокруг него. Священнослужители были искренни. Нерешенные великие социальные вопросы; великое социальное зло либо не существует, либо кажется частью природы вещей и неизбежным. Его ответом была терпеливая надежда, причем двоякая, состоящая из одного замысла, восхваляющего Силу Духа, и другого, восхваляющего Труд. Сила духа, широко известная как “Рыцарь и смерть”, представляет рыцаря, едущего по темной долине, над которой нависают голые деревья, а за ними на холме возвышается огромный замок. Рядом с ним, но немного впереди, скачет Смерть на бледном коне. Смерть седовлас и коронован; —змеи обвились вокруг его короны; (жало смерти связано с царской властью). Он поднимает песочные часы и пристально смотрит в лицо рыцарю. За ним следует Грех; но Грех бессилен; он был побежден и прошел мимо, но все еще следует, наблюдая, не осталось ли какого-нибудь способа нападения. На лбу у него два рога — я думаю, из морской раковины, — указывающие на его ненасытность и нестабильность. У него также изогнутые бараньи рога для упрямства, ослиные уши, свиное рыло, козлиные копыта. Оторванные крылья бесполезно свисают с его плеч, и он носит копье с двумя крючьями, как для ловли, так и для нанесения ран. Рыцарь не обращает внимания ни на него, ни даже на Смерть, хотя и осознает присутствие последней.

Он едет спокойно, крепко держа уздечку в руке, и его губы сжаты в легкой печальной улыбке, ибо он слышит, что говорит Смерть; и слышит это как слово вестника, который приносит приятные вести, думая принести дурные. Маленькая веточка нежного вереска обвита вокруг его шлема. Его конь бежит гордо и прямо, с высоко поднятой головой и дубовой гроздью на лбу, там, где на лбу дьявола - рог морской раковины. Но конь Смерти наклоняет голову, и его поводья задевают маленький колокольчик, висящий на уздечке рыцаря, заставляя его звонить, как проезжающий колокольчик.⁴

§ 17. Второй ответ Дюрера - это пластинка “Меленхолия”, представляющая собой историю скорбного земного труда, подобно тому как “Рыцарь и смерть” повествует о ее скорбном терпении перед искушениями.

Помните, что ответ Сальватора в обоих отношениях является ответом отчаяния. Смерть, как он читает, владыка искушения, побеждает дух человека; а владыка разрушения - побеждает труд человека. Дюрер объявляет печальную, но безупречную победу над Смертью искусителем; и печальную, но стойкую победу над Смертью - разрушителем.

§ 18. Хотя общий замысел Меленхолии ясен и чувствуется с первого взгляда, я испытываю некоторые сомнения относительно ее особого символизма. Я не знаю, насколько глубоко

Дюрер намеревался показать, что труд во многих его наиболее серьезных формах тесно связан с болезненной печалью или “темным гневом” северных народов. Поистине, одна из лучших работ, когда-либо выполнявшихся для человека, была проделана в этом темном гнев⁵; но я еще не смог определить для себя, насколько это необходимо и насколько большую работу можно выполнять с радостью. Если бы я знал, в чем заключается истина, я смог бы лучше интерпретировать Дюрера; между тем замысел кажется мне его ответом на жалобу: “И все же его сила - в труде и печали”.

“Да, - отвечает он, - но труд и скорбь - его сила”.

§ 19. Указанный труд заключается в повседневной работе людей. Не вдохновенный или одаренный труд немногих (это труд, связанный с наукой, а не с искусством), проявляющийся в его четырех главных функциях: вдумчивый, верный, расчетливый и исполняющий.

Во-первых, вдумчивый; вся истинная сила исходит от этого решительного, непоколебимого спокойствия меланхолических мыслей. Это первое и последнее послание всего дизайна. Верная, правая рука духа покоится на книге. Расчетливая (главным образом в смысле самообладания), с циркулем в правой руке. У ее ног — грубейшие орудия труда: тигель и геометрические тела, указывающие на ее работу в области естественных наук. Над ее головой - песочные часы и колокольчик с их постоянными словами: “Все, что твоя рука найдет нужным сделать”. Рядом с ней - детский труд (усвоение урока?). сидит на старом жернове с табличкой на коленях. Я не знаю, что за инструмент у нее в руке. У нее на коленях спит волкодав. Вдалеке садится комета (беспорядок и угроза Вселенной), над ней доминирует радуга. Ее сильное тело туго препоясано для работы; на поясе у нее висят ключи от богатства; но монета презрительно брошена ей под ноги. У нее орлиные крылья, и она увенчана прекрасной весенней листвой.

Да, Альберт Нюрнбергский, это был благородный ответ, но несовершенный. Это действительно труд, увенчанный лавром и имеющий крылья орла. Это было зарезервировано для другой страны, чтобы доказать, для другой руки, чтобы изобразить труд, увенчанный огнем и имеющий крылья летучей мыши.

1 Чтобы освободить место для товаров, крыши имеют крутой уклон, а другие слуховые окна украшены богатой резьбой, но все они деревянные; и по большей части, я думаю, на несколько сотен лет позже времен Дюрера. Большое количество эркерov на фасадах также деревянные, причем недавно построенные.

2 Его произведение в соборе Магдебурга на удивление неполноценно, ему не хватает как изящества композиции, так и смелости обращения с собором святого Себастьяна. Бронзовые фонтаны в Нюрнберге (три знаменитых фонтана на стольких же площадях) искусной работы и имеют значительные достоинства; обычная железная отделка домов, с меньшей претенциозностью, пожалуй, более художественна. На рисунке 52 правая фигура является характерным примером ручки звонка у двери частного дома, состоящей из венка из цветов и листьев, закрученных по спирали вокруг вертикального стержня, спираль заканчивается внизу тонким усиком; вся она из кованого железа. Она длиннее, чем показано на рисунке, некоторые из листовых звеньев цепочки опущены в пунктирных местах, так же как и ручка, которая, хотя и часто сама из листовок, всегда удобна для руки.

3 Мистера Ле Ке, очень превосходно.

4 Впервые на это мне указал мой друг — мистер Робин Аллен. Это прекрасная мысль; и все же, возможно, после размышлений, у меня есть некоторое подозрение, что пластина в этом месте была изменена и что веревка, к которой подвешен колокольчик, изначально была линией груди ближайшей лошади, поскольку травинки вокруг поднятой задней ноги скрывают линии, которые при способе работы Дюрера нельзя было стереть, указывая на его первоначальное предполагаемое положение. Какое доказательство его общего решения о поведении заключено в этом “покаянии”!

5 “И все же вы видите, что монарх — великий, доблестный, осторожный, меланхоличный, властный человек” - “Друзья в совете”, последний том, стр. 269; Милвертон рассказывает о картине Тициана “Карл Пятый”. (Сравните описание самого Милвертона, сделанное Элсмиром, стр. 140.) Внимательно прочтите также то, что говорится дальше об уважении свободы Тициана и бесстрашии в обращении с лестью; сравните это с примечанием о Джорджоне и Тициане.



ГЛАВА V.

КЛОД И ПУССЕН.

§ 1. В предыдущей главе говорилось, что Сальватор был последним художником Италии, на котором сохранились какие-либо следы старой верности духу. Перенеся часть своей страсти далеко в семнадцатый век, он заслужил, чтобы его помнили вместе с художниками, которых восемьдесят лет назад подвергли сомнению в Реформации. Его современники были другими. Все окружавшие его художники, но главным образом пейзажисты, отбросили всякое уважение к вере своих отцов или к какой-либо другой; и основали школу искусства, должным образом названную “классической”,¹ главными характеристиками которой являются следующие.

§ 2. Когда вера в высшее благожелательное Существо прекратилась, и чувство духовной нищеты овладело разумом, вместе с безнадежным восприятием разорения в существующем мире, воображение попыталось освободиться от гнета этих идей, осознав совершенное мирское счастье, в котором неизбежное разорение должно быть, по крайней мере, прекрасным, а неизбежно короткая жизнь - полностью счастливой и утонченной. Труд должен быть изгнан, поскольку он не должен был вознаграждаться. Унижение и деградация тела должны быть предотвращены, поскольку за них не может быть никакой компенсации подготовкой души к иному миру. Давайте есть и пить (изысканно), ибо завтра мы умрем и достигнем наивысшего возможного достоинства как люди в этом мире, поскольку в следующем у нас не будет никого как духов.

§ 3. Заметьте, это не соответствует ни греческому, ни римскому духу. Ни Клод, ни Пуссен, ни какой-либо другой художник или писатель, которых правильно называть “классическими”, никогда не могли проникнуть в греческое или римское сердце, которое было так же полно, а во многих случаях и полнее, надеждой на бессмертие, как наше собственное.

Из-за отсутствия веры в доброе высшее Существо неизбежно следует привычка ожидать от самих себя высшего суждения во всех вопросах и высшего правления. Отсюда, во-первых,

непочтительная привычка осуждать, а не восхищаться. Обычно это выражается справедливо уничижительным термином “хороший вкус”.

§ 4. Отсюда, во-вторых, привычка к сдержанности или самоуправлению (вместо импульсивного и безграничного повиновения), основанная на гордыне и включающая, по большей части, презрение к беспомощным и слабым и уважение только к приказам людей, которые были приучены к этой привычке к самоуправлению. Отсюда название "классический", от латинского *classicus*.

§ 5. Таким образом, школу обычно следует характеризовать как школу вкуса и сдержанности. Как школа вкуса, все, по ее оценке, ниже ее, чтобы быть поprobованным; не выше, чтобы быть принятым с благодарностью. Ничем нельзя было питаться как хлебом, а только вкушать как лакомство. Этот дух разрушал искусство с конца шестнадцатого века и почти уничтожил французскую литературу, наша английская литература в то же время находилась в тяжелом упадке, а наше образование (за исключением физической силы) из-за него стало почти ничтожным, поскольку оно воздействует на обычные умы. Невозможно, чтобы классический дух когда-либо овладел разумом высшего порядка. Поуп, насколько я знаю, величайший человек, который когда-либо сильно попадал под это влияние; и хотя это испортило половину его работы, он постоянно прорывался сквозь это к истинному энтузиазму и нежным мыслям.² Опять же, как школа сдержанности, она отказывается позволять себе какую-либо бурную или “спазматическую” страсть; литературные школы, которые в наше время называют “спазматическими”, являются реакционными против этого. Это слово, хотя и уродливое, вполне точное: самыми отрывистыми книгами в мире являются "Песнь песней" Соломона, "Иов" и "Исайя".

§ 6. Следовательно, классический пейзаж, собственно так называемый, является представителем идеально подготовленной и цивилизованной человеческой жизни, связанной с совершенными природными пейзажами и декоративными духовными силами.

Я немного расширю это определение.

1. Совершенно цивилизованная человеческая жизнь; то есть жизнь, свободная от необходимости унижительного труда, от страстей, вызывающих телесные болезни, и от злоупотребления несчастьями. Следовательно, персонажи классического пейзажа должны быть добродетельными и дружелюбными; если они заняты трудом, то наделены такой силой, которая может сделать его не угнетающим. (Рассматриваемый как осуществимый идеал, классическая жизнь неизбежно подразумевает рабство и, следовательно, господство людей более высокого порядка над людьми более низкого, занятыми подневольным трудом.) Пастырское занятие допустимо в качестве контраста с городской жизнью. Война, если она затевается классическими личностями, должна быть борьбой за честь, больше, чем за жизнь, вовсе не за богатство,³ и свободной от всякого страха или унижающей страсти. Классические личности должны быть обучены всем светским искусствам и, поскольку их здоровье должно быть безупречным, в основном на свежем воздухе. Следовательно, архитектура вокруг них должна быть самого законченного вида, грубая местность и почва должны быть покорены частым и счастливым человечеством.

§ 7. 2. Такие персонажи и здания должны ассоциироваться с естественным пейзажем, не пострадавшим от штормов или сурового климата (такой ущерб подразумевает прерывание жизни на открытом воздухе); и это должен быть пейзаж, способствующий удовольствию, а не материальному служению; все кукурузные поля, фруктовые сады, оливковые рощи и тому подобное находятся в ведении рабов,⁴ и высшие существа не имеют к ним никакого

отношения; но проводят свою жизнь под аллеями душистых и во всех других отношениях восхитительных деревьев - под живописными скалами и у чистых фонтанов.

§ 8. 3. Духовные силы в классических декорациях должны быть декоративными; декоративные боги, а не правящие боги; в противном случае они не могли бы подчиняться принципам вкуса, но требовали бы почитания. Поэтому, чтобы, насколько это возможно, не лишая их сверхъестественной силы, уничтожить их достоинство, их делают более преступными и капризными, чем мужчин, и, по большей части, вводят только тех, кто является повелителями похотливых удовольствий. Ибо появление любого великого бога сразу разрушило бы всю теорию классической жизни; следовательно, Пан, Бахус и Сатиры, а также Венера и Нимфы являются главными духовными силами классического пейзажа. Аполлон с Музами выступают в роли покровителей свободных искусств. Минерва редко показывается (разве что для того, чтобы быть оскорбленной судом Париса); Юнона редко, разве что с какой-нибудь целью тиранства; Юпитер редко, но с целью любви.

§ 9. Поскольку таков общий идеал классического пейзажа, вряд ли есть необходимость показывать читателю, что то очарование, которым он обладает, в целом должно быть сильным только для слабых или второсортных людей. Однако великие люди часто прибегали к ней в качестве эксперимента или шутки; но я отмечу только двух ее ведущих мастеров.

§ 10. I. Клод. Поскольку у меня больше не будет возможности сослаться на этого художника, я кратко повторю то, что говорилось о нем на протяжении всей работы. У него было тонкое чувство красоты формы и значительная нежность восприятия. Т. I., с. 76; т. III., с. 318. Его эфирное воздействие не имеет себе равных. Т. III., стр. 318. Их характер, как мне кажется, проистекает скорее из деликатности телесного сложения Клода, чем из какой-либо душевной чувствительности; такими, какие они есть, они придают своего рода женское очарование его творчеству, что отчасти объясняет его широкое влияние. Каким бы ни был этот персонаж, это говорит о его неспособности наслаждаться или рисовать что-либо энергичное или ужасное. Отсюда слабость его представлений о бурном море. Том I., стр. 77.

II. У него были искренние намерения. Том III., стр. 318. Но, как и у других пейзажистов его времени, ни серьезность, ни смирение, ни любовь, которые никогда не заставили бы его забыть самого себя. Т. I., стр. 77.

То есть, насколько он чувствовал правду, он старался быть правдивым; но он никогда не чувствовал этого настолько, чтобы пожертвовать ради этого предполагаемыми приличиями или привычными методами. Очень немногие из его набросков и ни одна из его картин не свидетельствуют об интересе к другим природным явлениям, кроме тихого полуполуденного солнечного света, который методично падал бы на композицию. Можно было бы подумать, что он никогда не видел алого ни в утренних облаках, ни в разразившейся на Апеннинах буре. Но он наслаждается тихим туманным днем, как жвачное животное (Т. III, с. 322), но по-настоящему; и стремится к подобию этого, в этом отличаясь от Сальватора, который никогда не пытается быть правдивым, а только производить впечатление.

§ 11. III. Его моря - самые красивые в старом искусстве. Том I., стр. 345. Ибо он изучал ручные волны, как он приручал небеса, с большой искренностью и некоторой любовью; и моделировал их с большей тщательностью не только, чем любой другой пейзажист его времени, но даже, чем любой из великих людей; ибо они, видя, что совершенное изображение моря невозможно, отказались от попытки и относились к нему условно. Но Клод приложил к этому так много усилий, чувствуя, что это одна из его *сильных сторон*, что, я полагаю, никто не сможет смоделировать маленькую волну лучше, чем он.

IV. Он впервые поместил живописное солнце на живописном небе. Том. III., стр. 318. Мы отдадим ему должное в этом, без каких-либо недостатков.

V. Он почти ничего не знал о физических науках (Т. I., стр. 76) и демонстрирует странную неспособность понять суть вопроса. Т. III., стр. 321. С какой неспособностью связано его отсутствие гармонии в выражении. Т. II., стр. 151. (Сравните, чтобы проиллюстрировать это, описание изображения Мельницы в предисловии к тому I.)

§ 12. Таковы были основные качества ведущего художника классического пейзажа: его женственная мягкость заставляла его не любить все свидетельства тяжелого труда, или горя, или ужаса, и восхищаться спокойными формальностями, характерными для школы.

Хотя он часто вводит романтические эпизоды и средневековых, а также греческих или римских персонажей, его пейзаж всегда в истинном смысле классический — все обработано “элегантно” (выборочно или со вкусом), а не страстно. Отсутствие признаков сельского труда, живых изгородей, канав, стогов сена, вспаханных полей и тому подобного; частое появление руин храмов или массивов нетронутых дворцов; и грациозная буйность роста его деревьев являются основными источниками “возвышенного” характера, который так много людей ощущают в его пейзажах.

В его творчестве не прослеживается никакого другого чувства, кроме этого слабого отвращения к концепции тяжелого труда или страдания. Идеи отношения в истинном смысле у него нет; и он никогда не пытается представить событие в его вероятных обстоятельствах, но заполняет свой передний план декоративными фигурами, используя самый обычный конвенционализм для обозначения предмета, который он намеревается изобразить. Мы можем привести два примера, просто чтобы показать общий характер таких его замыслов.

§ 13. 1. Святой Георгий и Дракон.

Сцена представляет собой красивое место в лесу на берегу реки, справа бьет приятный фонтан, а обычный богатый растительный покров покрывает передний план. Дракон размером примерно с десять листьев ежевики, и его убивают остатками копья толщиной едва ли с трость в горле, при этом он завивает хвостом в крайне оскорбительной и угрожающей манере. Святой Георгий, несмотря на это, на гарцующем коне размахивает своим мечом на расстоянии примерно тридцати ярдов от атакующего животного.

Передний план опоясывает полукруглая каменная полка, которой театр действия разделен на ямы и ложи. Некоторые женщины и дети, неосмотрительно спустившиеся в яму, снова помогают друг другу выбраться из нее с заметными осадками. Благоразумный высокопоставленный человек занял переднее место в ложе, скрестил ноги, подпер голову рукой и созерцает происходящее с видом знатока. Двое слуг стоят в грациозных позах позади него, а еще двое уходят под деревья, беседуя на общие темы.

§ 14. 2. Поклонение Золотому Тельцу.

Сцена почти такая же, как на "Святом Георгии"; но, чтобы лучше передать Синайскую пустыню, река намного больше, а деревья и растительность мягче. Два человека, не заинтересованные в идолопоклоннических церемониях, плывут на прогулочной лодке по реке. Длина голени около шестнадцати дюймов (возможно, нам следует отдать должное Клоду за то, что он помнит, что она была сделана из сережек, хотя с таким же успехом он мог бы поинтересоваться, насколько велики были египетские сережки). Аарон водрузил его на красивую колонну, под которой танцуют пять человек, а двадцать восемь, включая нескольких детей, поклоняются. Угощения для танцоров расставлены в четырех больших

вазах под деревом слева, за которыми восседает величественный человек, держащий собаку на поводке. Под отдаленной группой деревьев появляется Моисей, которого ведет какой-то более молодой персонаж (Надав или Абиху). Этот молодой персонаж поднимает руки, и Моисей, как обычно от него ожидают, разбивает скрижали закона, которые размером с обычный том объемом в октаво.

§ 15. Мне нет необходимости продолжать, ибо любой читатель, обладающий здравым смыслом или обычными мыслительными способностями, может таким образом самостоятельно изучить темы Клода, одну за другой. Мы можем покончить с ним, сделав несколько заключительных заявлений относительно него.

Восхищение его работами было законным, поскольку оно касалось их воздействия солнечного света и изящных деталей. Это было низменно, поскольку предполагало непочтительность как к глубинным силам природы, так и небрежность в отношении концепции предмета. Большое восхищение Клодом совершенно невозможно ни в один период национального подъема в искусстве. Он может благодаря той нежности, которой обладает, и самому факту своего изгоняющего болезненность воздействия оказывать значительное влияние на определенные классы умов; но это влияние почти исключительно вредно для них.

§ 16. Тем не менее, из-за таких незначительных достоинств, которыми они обладают, и из-за их общей приятности, а также из-за их важности в истории искусства, подлинные Клоды всегда должны обладать значительной ценностью, будь то украшения для гостиных или музейные реликвии. Их можно поставить в один ряд с прекрасными изделиями китайской мануфактуры и другими приятными диковинками, цена которых зависит скорее от редкости, чем от достоинств, но всегда от достоинств определенного низкого рода.

§ 17. Другим характерным мастером классического пейзажа является Николо Пуссен.

Первым я назвал Клода, потому что формы пейзажа, которые он изобразил, богаче и обобщеннее, чем у Пуссена; но Пуссен обладает гораздо большей силой, и его пейзажи, хотя и более ограниченные по материалу, несравненно благороднее, чем у Клода. Потребовалось бы значительное время, чтобы приступить к точному анализу сильного, но деградировавшего ума Пуссена; и это не принесло бы нам никакой награды, потому что все, что он сделал, было сделано лучше Тицианом. Его особенности - это, без исключения, слабости, порожденные высокоинтеллектуальным и изобретательным умом из-за того, что он питался медалями, книгами и барельефами вместо природы, а также из-за отсутствия какой-либо глубокой чувствительности. Его лучшие работы - это вакхические пирушки, всегда ярко распутные и необузданные, полные резвости и огня; но они грубее, чем у Тициана, и бесконечно менее прекрасны. Во всех сочетаниях человеческого и жестокого характера он опирается на звериный, но с суровой греческой суровостью обращения. Эта сдержанность, особенно классическая, слишком очевидна в нем; ибо из-за своей привычки никогда не позволять себе быть свободным, он ничего не делает так хорошо, как следовало бы, редко даже так хорошо, как он сам может это делать; и его лучшая красота бедна, незавершенна и бесхарактерна, хотя и утонченна. Нимфа, выжимающая мед в "Кормлении Юпитера", и муза, прислонившаяся к дереву в "Вдохновении поэта" (обе находятся в галерее Далвича), кажутся мне примерами его высочайших достижений в этой сфере.

§ 18. Недостаток чувствительности позволяет ему рисовать ужасающие сюжеты, не испытывая при этом никакого истинного ужаса: его картины чумы, смерти Полидекта и т. Д., Таким образом, ужасны по сюжету, иногда отвратительны, но никогда не впечатляют. Выступающая окровавленная голова в "Триумфе Давида" свидетельствует о том же

характере. Его боевые фигуры холодны и слабы; его религиозные сюжеты совершенно бесполезны, они не возбуждают его настолько, чтобы развить даже его обычные способности к изобретательству. Он также не вкладывает много силы в свой пейзаж, когда он становится главным; лучшие его фрагменты встречаются фрагментами за его фигурами. Красивая растительность, более или менее декоративная по своему характеру, встречается почти во всех его мифологических сюжетах, но его чистый пейзаж примечателен только своей величественной сдержанностью; большая прямоугольность и горизонтальность его массивов в сочетании с низкими тонами придают ему глубоко медитативный характер. Его "Потоп" можно было бы сильно принизить в рамках этой рубрики идей отношения, но это настолько нехарактерно для него, что я пропускаю это мимо ушей. Какую бы силу ни придавали эта приглушенность тона, свет вдалеке и т. Д. Его пейзажу или пейзажу Гаспара (сравните Том II, главу о бесконечности, § 12), она как условна, так и искусственна.

Следовательно, мне нечего добавить здесь к тому, что было сказано о нем в Т. I. (стр. 89); и, поскольку другие старые мастера классического пейзажа не заслуживают особого упоминания, мы сразу перейдем к школе более скромной, но более жизненной силы.

1 Слово "классический" небрежно использовано в предыдущих томах для обозначения характеров греческих или римских народов. Отныне оно используется в ограниченном и точном смысле, как определено в тексте.

2 Я назвал его бессердечным. Он был таким, когда писал Пасторали, о которых я тогда говорил; но в последующей жизни его ошибки были ошибками его времени, его мудрость была его собственной; было бы хорошо, если бы и мы сделали ее своей.

3 Потому что погоня за богатством несовместима одновременно со спокойствием и достоинством совершенной жизни.

4 Любопытно, что, отмечая особенность классического духа в его решительной деградации низших слоев населения, парусное судно вряд ли допустимо в классическом пейзаже, потому что управление им подразумевает слишком большое возвышение низшей жизни. Но галера с веслами допустима, потому что гребцы могут восприниматься как абсолютные рабы.



ГЛАВА VI.

РУБЕНС И КЕЙП.

§ 1. Изучение причин, приведших к окончательному исчезновению религиозного духа из сердец художников, потребовало бы обсуждения всего размаха Реформации в умах людей, не заинтересованных непосредственно в ее ходе. Это, конечно, невозможно.

Здесь можно привести только один или два общих факта, которые читатель может проверить, если пожелает, своим собственным трудом. Я не привожу их опрометчиво.

§ 2. Сила Реформации целиком заключалась в том, что она была движением к чистоте практики.

Католическое духовенство относилось к нему враждебно пропорционально степени, в которой они были неверны своим собственным принципам морального поведения и стали порочными или мирскими в сердце.

Реформаторы действительно опровергли множество абсурдов и продемонстрировали множество ошибок в учении Римско-католической церкви. Но они сами внесли ошибки, которые раскололи ряды и, в конце концов, остановили продвижение Реформации и которые парализуют протестантскую церковь по сей день. Ошибки, фатальность которых увеличивалась из-за склонности к полемике, которая теряла точность смысла в силу декламации и превращала выражения, которые следовало бы использовать только при наличии глубокой мысли, в привычные фразы или лозунги для нападок. Из-за этой привычки к горячим, остроумным и неосторожным спорам сами реформатские церкви вскоре забыли значение слова, которое из всех слов чаще всего звучало в их устах. Они забыли, что *πίστις* является производным от *πεῖθωμαι*, а не от *πίστεύω*, и что “fides”, тесно связанное с “fio” с одной стороны, и с “confido” с другой, лишь отдаленно связано с “credo”.¹

§ 3. Однако, какими бы средствами читатель ни был склонен признать, Реформация *была* остановлена; она оказалась запертой в алтарях соборов в Англии (даже тех, которые, как правило, слишком велики для нее) и в собраниях повсюду в других местах. Затем, встав между зарождением Реформации и параличом католицизма; — между новой оболочкой наполовину построенной религии с одной стороны, намазанной нетвердым раствором, и разваливающимися развалинами отжившей религии с другой, изрытой ящерицами и заросшей плющом; - поднялся на своем независимом фундаменте неверующий и материализованный разум современной Европы, закончившийся рационализмом Германии, вежливым формализмом Англии, беспечным богохульством Франции и беспомощной чувственностью Италии; посреди которых неуклонно развивающаяся наука и благотворительные организации во имя все более и более расширяющегося мира готовят путь для христианской церкви, которая не будет зависеть ни от невежества в своем продолжении, ни от противоречий в своем прогрессе; но сразу же будет царствовать в свете и любви.

§ 4. Вся группа художников (тех из них, которые остались) неизбежно скатилась в рационалистическую пропасть. Евангелисты презирали искусство, в то время как римские католики были изнеженными или неискренними и не могли сохранить влияние на людей с сильным мышлением.

Художники могли откровенно общаться только со светскими людьми и сами становились светскими людьми. Я имею в виду людей, не верящих в духовное существование, не имеющих загробных интересов или привязанностей.

§ 5. Не то чтобы они все еще рисовали сюжеты из Священных Писаний. Иногда требовались алтарные изделия, и благочестивые покровители иногда заказывали статуэтку мадонны в кабинете. Но есть только одно различие между людьми этого современного периода и флорентийцами или венецианцами — в то время как последние никогда не проявляют себя полностью, кроме как над священным предметом, фламандские и голландские мастера всегда вялые, если только они не профаны. Леонардо можно увидеть только в "Сине", Тициана - только в "Успении", Рубенса - только в "Битве амазонок", а Вандика - только при дворе.

§ 6. Предметы для алтаря, при необходимости, конечно, любой из них предоставит с такой же готовностью, как и все остальное. "Девственницы в синем",² или "Сент-Джонсы в красном",³ сколько пожелаете. Мученичества тоже, во что бы то ни стало: Рубенс особенно восхищается ими. Святой Петр, опущенный головой вниз,⁴ интересен анатомически; корчи нераскаившихся воров и вырывание языков епископам также выгодно демонстрируют нашу силу.⁵ Теологические наставления, если требуется: "Христос, вооруженный громом, чтобы уничтожить мир, щадит его по заступничеству святого Франциска".⁶ Даже страшные суды, вполне в духе Михаила Ангела, с выворачиваниями конечностей, злобными укусами и царапанье; и прекрасные воздушные эффекты в smoke of the pit.⁷

§ 7. Однако во всем этом нет и следа религиозного чувства или благоговения. У нас даже есть некоторые видимые трудности с выполнением благочестивых пожеланий нашего покровителя. Даниил во рву Льва - действительно доступный сюжет, но более скучный, чем охота на льва; и Марию Назаретскую следовало бы нарисовать, если поступит заказ на нее; но (говорит вежливый сэр Питер) Мария Медичи или Екатерина, у которых лиф более объемный и лучше вышит, вероятно, принесли бы большее удовлетворение, если бы мы могли предложить что-то другое.

§ 8. Нет более необычного явления в человеческом сознании, чем соединение этого холодного и мирского темперамента с великой принципиальностью и спокойной добротой сердца. Рубенс был благородным и исполненным самых благих намерений человеком, искренне трудолюбивым, простым и умеренным в образе жизни, высокородным, образованным и сдержанным. Его привязанность к матери была велика, его щедрость по отношению к современным художникам неиссякаема. Это здоровое, достойное, добросердечное, вежливо выражающееся Животное - без каких-либо отчетливо заметных следов души, за исключением тех случаев, когда он рисует своих детей. Немногие описания картин могли бы быть более нелепыми в своем чистом анимализме, чем те, которые он дает сам. "Этот сюжет," пишет он сэру Д. Карлтону, - ни священный, ни мирской, хотя и взят из Священного Писания, а именно: Сарра ругает Агарь, которая, будучи беременной, выходит из дома женственно и грациозно, ей помогает патриарх Аврам". (Кстати, тут же следует изящное извинение за то, что он не закончил картину сам.) "Я нанял, по своему обыкновению, очень опытного человека для завершения пейзажей исключительно для того, чтобы увеличить удовольствие от YE!"⁸

Опять же, в каталоге с ценами,—

"По 50 флоринов каждому.—Двенадцать апостолов с Христом. Сделано моими учеными по оригиналам моей собственной рукой, каждый из которых должен быть полностью отретуширован моей рукой.

" 600 флоринов.—Изображение Ахилла, одетого как женщина; сделано лучшими из моих ученых, и все отретушировано моей рукой; самая блестящая картина, на ней много красивых молодых девушек".

§ 9. Заметьте, однако, что Рубенс всегда абсолютно честен в своих заявлениях о том, что сделано им самим, а что нет. Он тоже религиозен на свой манер; каждое утро посещает мессу и постоянно использует фразу "милостью Божьей" или что-то в этом роде, когда пишет о любом деле, за которое берется; но тон его религии может определяться одним фактом.

Мы видели, как Веронезе изобразил себя и свою семью поклоняющимися Мадонне.

Рубенс также изобразил себя и свою семью в не менее изысканном произведении. Но они не *поклоняются* Мадонне. Они *исполняют* Мадонну и ее окружение святых. Его любимая жена “En Madone”; “его младший сын” в роли Христа; “его тесть (или отец, неважно, кто именно)” в роли Симеона; “другой пожилой родственник с бородой” в роли святого Иеронима; и он сам ”в роли Святого Георгия”.

§ 10. Рембрандт также написал (насколько я видел, в целом это его величайшая картина) себя и свою жену в состоянии идеального счастья. Он сидит за ужином с женой на коленях, размахивая бокалом шампанского, а на столе стоит жареный павлин.

Рубенс находится в церкви Святого Иакова в Антверпене; Рембрандт в Дрездене - оба замечательные картины. Более ценных работ обоих художников не существует. Их сердца, такие, какие у них есть, полностью отданы им; и две картины, вполне уместно, представляют Веру и Надежду 17 века. Мы должны опуститься несколько ниже, чтобы понять пасторальные и деревенские пейзажи Кейпа и Тенирса, которые, тем не менее, должны рассматриваться как составляющие одну группу с историческим искусством Рубенса, поскольку связаны с ним пасторальным пейзажем Рубенса. Я говорю, что перед ними мы должны опуститься ниже, ибо они лишены не только духовного характера, но и духовной мысли.

Рубенс часто создает поучительные и великолепные аллегории; Рембрандт - патетические или сильные фантазии, основанные на реальном чтении Священного Писания и на его интересе к живописному характеру еврея. И Вандик, изящное драматическое переложение известных библейских легенд.

Но в пасторальном пейзаже мы теряем не только всякую веру в религию, но и всякое воспоминание о ней. Именно сейчас, наконец, мы обнаруживаем, что не видим Бога во всем мире.

§ 11. Насколько я могу слышать или читать, это совершенно новое и замечательное положение вещей, достигнутое голландцами. Человеческое существо никогда прежде полностью не избавлялось от ужаса перед духовным бытием. Персы, египтяне, ассирийцы, индусы, китайцы - все сохранили какие-то смутные, ужасающие свидетельства о том, что они называли “богами”. У самых Дальних дикарей был — и до сих пор есть — свой Великий Дух или, в крайнем случае, свои большеглазые идола из перьев; но здесь, в Голландии, мы, наконец, полностью покончили со всем этим. Наш единственный идол тускло поблескивает в осязаемой форме пинтового горшка, и все предлагаемые ему благоволия исходят из маленькой кадильницы или чаши на конце трубки. О божествах или добродетелях, ангелах, начальствах или силах, во имя наших рвов, не более. Давайте разводить скот и продавать овощи.

Это первый и существенный признак пейзажного искусства Голландии. Второй, более достойный, - уважение к сельской жизни.

§ 12. Я бы придавал большее значение этому деревенскому духу, если бы в нем была хоть капля истинной человечности или чувства красоты. Но нет ни того, ни другого. Никакие происшествия из этой низшей жизни не изображаются ради самих происшествий, а только ради эффекта света. Вы обнаружите, что лучшие голландские художники заботятся не о людях, а о люстрах на них. Пол Поттер, их лучший рисовальщик стада и крупного рогатого скота, заботится даже не об овцах, а только о шерсти; заботится не о коровах, а о воловьей шкуре. Он достигает большой ловкости в рисовании пучков и прядей, задерживается на

небольших параллельных оврагах и бороздах шерсти, которые открываются на спинах овец, когда они поворачиваются; непревзойден в том, чтобы закручивать рог или указывать носом; но он не может нарисовать глаза или уловить какое-либо состояние души животного, кроме его желания пасться. Кайп действительно может изобразить солнечный свет, лучшее, что может показать голландское солнце; он человек с большим природным даром и видит широко, нет, даже серьезно; обнаруживает — замечательная вещь для людей тех дней, — что в воде есть отражения и что лодки часто нужно рисовать вверх ногами. Пивовар по профессии, он чувствует тишину летнего полудня, и его работа погрузит вас в чудесную дремоту. Насколько я знаю, он ни на что другое не годен: сильный, но бесполезный и бездумный. На его картинах ничего не происходит, за исключением того, что какой-нибудь равнодушный человек спрашивает дорогу у кого-то другого, который, судя по выражению его лица, вряд ли ее знает. Для дальнейшего развлечения, возможно, рыжая корова и белая; или щенки играют, но не игриво; сердце мужчины не радуется даже щенкам. По сути, он не видит ничего, кроме блеска на их ушах.

§ 13. Всегда замечайте, что вина заключается не в том, что вещь незначительна или инцидент незначителен. Тициан мог бы поставить вопросы жизни и смерти перед человеком, спрашивающим дорогу; нет, перед ним в спину, если бы он так захотел. Он вложил целую схему догматического богословия в спины епископов в Лувре. Что касается собак, то Веласкес сделал некоторых из них почти такими же величественными, как его угрюмые короли.

В причины этого величия мы должны немного вникнуть, имея в виду не только этих щенков, серых лошадей и крупный рогатый скот Кейпа, но и охотничьи произведения Рубенса и Снайдерса. Ибо с неприятием голландцами мотивов духовного интереса тесно связано возрастающее значение, придаваемое ими животным, которых можно увидеть либо на охоте, либо в сельском хозяйстве; и чтобы справедливо судить о ценности этого изображения животных, нам необходимо будет взглянуть на картины более ранних времен.

§ 14. И первые из животных, которые оказали большее влияние на душу человека в его современной жизни, чем когда-либо Апис или крокодил на египтян, — собака и лошадь. Говоря о венецианской религии, я отметил, что венецианцы всегда представляли собаку как контраст с высокими аспектами человечности. Они делают это не потому, что считают его низшим из животных, но высшим — связующим звеном между человеком и животными; в нем лучше всего проявляются низшие формы истинно человеческих чувств, такие как тщеславие, обжорство, лень, раздражительность. Но они увидели и благородные качества собаки — все ее терпение, любовь и верность; поэтому Веронезе, каким бы суровым он ни был по отношению к комнатным собачкам, написал о собаке одну великую героическую поэму.

§ 15. Два могучих пятнистых мастиффа, а за ними темнота. Сначала вы едва различаете их на фоне мрачной зелени. Другого неба для них — бедняжек, нет. Они сами серые, с черными пятнами повсюду; их многочисленные собачьи пороки, которые невозможно смыть с них, заложены в зернах природы. Однако крепкие и жилистые — их нельзя винить в том, что касается физической силы; их головы угольно-черные, с опущенными ушами и свирепыми глазами, немного налитыми кровью. Возможно, по своей природе они были бы самыми дикими из зверей. Но между ними стоит дух их человеческой Любви, с голубиными крыльями и прекрасный, непокорный греческий мальчик, покрытый золотистой дрожью; его пылающая грудь и конечности — единственный свет на небе, пурпурный и чистый. Он накинул цепь на шеи собак и держит ее в своей сильной правой руке, гордо откинувшись немного назад. Они никогда не вырвутся.

§ 16. Это высочайший, или духовный взгляд Веронезе на природу собаки. Он может выразить это, только глядя на это существо в одиночестве. Когда он видит это в обществе людей, он подавляет это, как низший свет в присутствии неба; и обычно тогда придает этому просто грубый характер, не настаивая даже на его привязанности. Таким образом, он используется на Свадьбе в Кане как символ обжорства. У меня еще не было времени рассмотреть эту великую картину во всех ее образных чертах; но я полагаю, что главная ее цель - выразить великолепие и удовольствие мира, к которому стремятся без мысли о присутствии Христа; поэтому Юродивый с колокольчиками помещен в центре, непосредственно под Христом; а впереди - пара собак на поводке, одна из которых грызет кость. Кошка, лежащая на спине, царапает одну из ваз с чудодейственным вином.

§ 17. На фотографии Сюзанны ее маленькая любимая собачка просто выполняет свой долг, лая на старших. Но в храме Магдалины (в Турине) благородный прощальный смысл раскрывается с помощью собаки. На одной стороне изображена главная фигура - Мария, омывающая ноги Христу; на другой - собака, только что вылезшая из-под стола (собака под столом ест крошки), и при этом прикоснулась к одежде одного из фарисеев, тем самым сделав ее нечистой. Фарисей в порыве гнева приподнимает свою одежду и показывает ее край прохожему, одновременно указывая на собаку.

§ 18. Однако в "Ужине в Эммаусе" полностью рассказывается о привязанности собаки. Две собственные маленькие дочери Веронезе играют на противоположной стороне стола с огромной собакой-волкодавом, крупнее любой из них. Одна, опустив голову, почти касаясь его носа, разговаривает с ним, — кажется, задает ему вопросы, в то же время почти толкая его. — другая, подняв глаза, наполовину лукаво, наполовину мечтательно, — ее посещает какая-то далекая мысль, — прислоняется к нему с другой стороны, подпирая его своей маленькой ручкой, слегка положенной ему на шею. Он, весь пассивный и радостный в душе, уступая толкающей или поддерживающей руке, серьезно смотрит в лицо ребенка, находящегося рядом с ним; ответил бы ей с серьезностью сенатора, если бы это было возможно: "Могу только смотреть на нее и любить ее".

§ 19. Веласкесу и Тициану собаки кажутся менее интересными, чем Веронезе; они рисуют их просто как благородных коричневых животных, но без какого-либо особого характера; возможно, собаки Веласкеса более суровые и угрожающие, чем венецианские, как и его короли и адмиралы. Эта свирепость в животном возрастает по мере того, как убывает духовная сила художника; а вместе с свирепостью - и другой персонаж. Одним из великих и безошибочных признаков отсутствия духовной силы является наличие малейшего налета непристойности. Данте подчеркивал это во всех своих представлениях о демонах, и когда мы переходим от венецианцев и флорентийцев к голландцам, на исчезновение душевной силы указывает то, что каждое животное становится диким или мерзким. Собака используется Тенирсом и многими другими голландцами просто для грязной шутки; в то время как у более могущественных людей, Рубенса, Снайдерса, Рембрандта, она изображена только в дикой погоне или агонии убитого. Я не знаю картин, более позорных для человечества, чем "Охота на кабана" и " лва" Рубенса и Снайдерса, знаки позора еще более глубокие, потому что оскверненные силы так велики. Художник, изображающий вывеску деревенской пивной, может, и не без зазрения совести, изобразить охоту на лис для деревенского сквайра; но занятие великолепным искусством, заключающееся в придании видимости вечности тем телесным мукам, которым Природа милостиво предопределила быть преходящими, и в том,

что оно заставляет нас, благодаря очарованию его бурного мастерства, останавливаться на том, от чего глаза милосердных людей должны инстинктивно отворачиваться, а глаза высокомерных людей - презрительно, бесчестно как в силе, которую оно унижает, так и в радости, которую оно выдает.

§ 20. В нашем современном отношении к собаке, преобладающая тенденция которого отмечена Ландсиром, интерес, проявляемый к ней, непропорционально интерес, проявляемому к человеку, и приводит к несколько тривиальному смешению чувств или искажению карикатуры; отказу от истинной природы животного ради красивой мысли или приятной шутки. Ни Тициан, ни Веласкес никогда не шутят; и хотя Веронезе шутит изящно и нежно, он ни на мгновение не переступает через абсолютные факты природы. Но английский художник в первую очередь ищет чувства или шутки и достигает того и другого с помощью слаборомантического налета логичности, за исключением одной или двух простых и трогательных картин, таких как "Главный плакальщик пастуха".

Мне понравилась небольшая непритязательная современная немецкая картина Э. Босха из Дюссельдорфа, изображающая мальчика, вырезающего из дерева модель своей овчарки; собака, сидящая перед ним на задних лапах, наблюдает за работой скульптуры с серьезным интересом, ни в малейшей степени не карикатурным, а в высшей степени юмористическим. Другая небольшая картина того же художника, изображающая мальчика—лесничего, которого отец учит стрелять, — собака, критически и жадно наблюдающая за поднятием ружья, - демонстрирует столь же искреннее сочувствие.

§ 21. Хотелось бы мне иметь возможность проследить какие-либо ведущие обстоятельства древнего обращения с лошадью, но у меня нет достаточных данных. Его функция в искусстве греков связана со всей их прекрасной философией басен; но у меня нет и десятой доли знаний, необходимых для изучения предмета в этом направлении. Она разветвляется на вопросы, касающиеся священных животных, египетской и восточной мифологии. Я полагаю, что интерес греков к *чистому* животному характеру во многом соответствовал нашему, за исключением того, что он менее сентиментален и либо отчетливо правдив, либо отчетливо сказочен; без колебаний между правдой и ложью. Кони Ахилла, как голубь Анакреона и лягушки и птицы Аристофана, говорят ясно, если вообще говорят. Они становятся слабочеловеческими не из-за ошибок и преувеличений, а откровенно и полностью.

Изображение Кентавра Зевксисом указывает, однако, на более отчетливо выраженную сентиментальную концепцию; и я полагаю, греческие художники всегда в полной мере ценили тонкость нрава и нервное строение лошади.⁹ Кстати, кажется, что они вряд ли отдали должное собаке. Мое удовольствие от всей "Одиссеи" уменьшается из-за того, что Улисс не сказал Аргусу ни слова доброты или сожаления.

§ 22. Я еще менее способен говорить о римском обращении с лошадью. Очень странно, что в рыцарские века его презирали; их величайшие художники рисовали его с нелепым пренебрежением. Венецианцы, что было естественно, нарисовали его мало и небрежно; но он приобретает важное значение в конных статуях пятнадцатого и шестнадцатого веков, главным образом, я полагаю, под влиянием Леонардо.

Я не компетентен судить о достоинствах этих конных статуй; но в живописи я нахожу, что до Вандика лошадь по-настоящему не интересовалась, он и Рубенс сделали для нее больше, чем все предыдущие художники, вместе взятые. Рубенс был хорошим наездником и ездил верхом почти каждый день, как, я не сомневаюсь, и Вандик. Некоторые сведения об интересной конной картине Вандика вы найдете в следующей главе. Я думаю, что с тех пор, как он умер, лошадь больше ни разу не была достойно раскрашена.¹⁰ О влиянии его

недостойной живописи и недостойном использовании я сейчас не хочу говорить, замечу только, что оно привело в Англии к последнему упадку чувств и искусства. Голландцы, действительно, изгнали с земли все божества; но я думаю, что только в Англии на смертном одре утешение искали в лисьем хвосте.¹¹

Я хотел бы, однако, чтобы читатель отчетливо понял, что выражения осуждения полевых видов спорта, которые он найдет разбросанными по этим томам, — и которые, завершая их, я хотел бы, чтобы у меня было время собрать и далее подкрепить, — относятся только к охоте и газону, то есть к охоте, тире и скачкам, но не к атлетическим упражнениям. Я испытываю такое же глубокое уважение к боксу, борьбе, игре в крикет и гребле, как и презрение ко всем различным способам растраты богатства, времени, земли и душевной энергии, которые были изобретены гордостью и эгоизмом людей, чтобы позволить им быть здоровыми в бесполезности и избавиться от бремени собственной жизни, не снисходя до того, чтобы сделать их полезными для других.

§ 23. Наконец, о крупном рогатом скоте.

Период, когда интерес людей начал переноситься с пахаря на его волов, очень отчетливо отмечен Бассано. В нем нисхождение еще более велико, оно, точно, от Мадонны к Яслям — одной из, пожалуй, его лучших картин (сейчас, я полагаю, где-то на севере Англии), изображающей поклонение пастухов, которым нечему поклоняться, они и их стада составляют сюжет, а Христос “предполагается” сбоку. С этого времени изображения крупного рогатого скота становятся обычным явлением и постепенно становятся основным предметом искусства. Работы Кейпа — лучшие; тем не менее, ни у него, ни у кого другого я никогда не видел полностью раскрашенной коровы. Все люди, обладающие достаточным мастерством, чтобы благородно рисовать крупный рогатый скот, презирают их. Реальное влияние этих голландских изображений крупного рогатого скота на последующее искусство трудно проследить, да и не стоит прослеживать. В них содержится определенная здоровая оценка простого удовольствия, на которое я не могу смотреть совершенно без уважения. С другой стороны, их дешевые приемы композиции привели к деградации всей технической системы пейзажа; а их шутовская и грубая вульгарность слишком долго ослепляла нас и, насколько это возможно, продолжает ослеплять до сих пор, ко всей истинной утонченности и страсти сельской жизни. В произведениях великих поэтов и романистов всегда были правда и глубина пасторального чувства, но никогда, я думаю, в живописи, до недавнего времени. Рисунки Дж. Си Хука, пожалуй, единственные из существующих произведений подобного рода, заслуживающие упоминания в связи с пасторалями Вордсворта и Теннисона.

Мы, однако, пока не должны переходить к современной школе, поскольку нам еще предстоит изучить последнюю фазу голландского дизайна, на которой вульгарность, которая могла быть прощена правдивости Кейпа и забыта во власти Рубенса, стала непростительной и доминирующей в работах людей, которые были одновременно ранимыми и слабыми. Но прежде чем сделать это, мы должны сделать паузу, чтобы решить предварительный вопрос, который является важным и трудным и потребует отдельной главы, а именно: что такое вульгарность как таковая?

¹¹ Ни одна из наших нынешних форм выражения мнений не является более любопытной, чем те, которые развились из этой словесной небрежности. Кажется, никому из наших

религиозных учителей никогда не приходит в голову, что если у ребенка есть живой отец, он либо *знает*, что у него есть отец, либо нет: он не “верит”, что у него есть отец. Мы должны быть удивлены, увидев умного ребенка, стоящего у калитки своего сада и кричащего прохожим: “Я верю в моего отца, потому что он построил этот дом”; в то время как логичные люди заявляют, что они верят в Бога, потому что Он, должно быть, сотворил мир.

2 Дюссельдорф.

3 антверпен.

4 Кельна.

5 Брюссель.

6 Брюссель.

7 Мюнхен.

8 Оригинальных статей, относящихся к Рубенсу; под редакцией У. Сейнсбери. Лондон, 1859: стр. 39. Ю. Э. - человек, заказавший картину.

9 “От одного грубого слова пульс нервной лошади учащается на десять ударов в минуту”. — Мистер Рэри.

10 Джон льюис сделал грандиозные наброски лошади, но, насколько я знаю, никогда не завершал ни один из них. Что касается его замечательных гравюр с изображением диких животных, посмотрите мою брошюру о прерафаэлит-стве.

11 Смотрите “Смертное ложе охотника на лис”, популярную спортивную гравюру.



ГЛАВА VII.

ОТ ВУЛЬГАРНОСТИ.

§ 1. Две великие ошибки, окрашивающие или, скорее, обесцвечивающие, по отдельности, умы высших и низших классов, посеяли широкие разногласия и еще большие несчастья в современном обществе. Эти ошибки кроются в наших способах толкования слова “джентльмен”.

Его изначальное, буквальное и вечное значение - “человек чистой расы”; хорошо воспитанный в том смысле, в каком хорошо воспитана лошадь или собака.

Так называемые высшие классы, как правило, более чистой расы, чем низшие, сохранили истинную идею и связанные с ней убеждения; но боятся высказывать ее вслух и уклоняются от нее публично; эта двусмысленность в основном проистекает из их желания придать ей другое значение, ложное; значение “человека, живущего в праздности трудом других людей”; с этой идеей термин не имеет ничего общего.

Низшие классы, решительно и обоснованно отрицающие представление о том, что джентльмен - это бездельник, и справедливо полагающие, что чем больше человек работает, тем более джентльменом он становится и, вероятно, станет, — тем не менее

получили от правды мало того хорошего, что могли бы получить в противном случае, потому что вместе с ней они хотели сохранить ложь, а именно, что расовая принадлежность не имеет значения. У человека это имеет точно такое же значение, как и у любого другого животного.

§ 2. Нация не сможет по-настоящему процветать, пока не избавится от обеих этих ошибок. Джентльмены должны усвоить, что жить за счет труда других людей не входит в их обязанности или привилегию. Они должны усвоить, что нет ничего унижительного в самом тяжелом ручном или самом скромном рабском труде, когда он честный. Но что существует *есть* деградация, причем глубокая, в расточительности, во взяточничестве, в лени, в гордыне, в занятии мест, для которых они не пригодны, или в чеканке монет мест, в которых нет необходимости. Не позорит джентльмена стать мальчиком на побегушках или поденщиком; но ему очень позорно стать мошенником или вором. И мошенничество не становится менее мошенническим из-за того, что оно связано с крупными интересами, и воровство не становится менее воровским из-за того, что оно поощряется обычаем или сопровождается невыполнением взятых на себя обязанностей. Выкрасть кошелек из кармана человека - несравненно менее преступная форма грабежа, чем отобрать его у него из рук при том понимании, что вы должны вести его корабль по фарватеру, когда вы не знаете, что это за звук.

§ 3. С другой стороны, низшие сословия и все сословия должны усвоить, что каждая порочная привычка и хроническая болезнь передаются по наследству; и что благодаря чистоте рождения вся система человеческого тела и души может постепенно возвышаться, а из-за безрассудства рождения - деградировать; до тех пор, пока между хорошо воспитанным и невоспитанным человеческим существом (какие бы усилия ни прилагались к их воспитанию) не станет такой же разницы, как между волкодавом и самой мерзкой дворняжкой. И знание этого великого факта должно регулировать образование нашей молодежи и все поведение нации.¹

§ 4. Джентльменство, однако, в обычном переводе должно пониматься как обозначение тех качеств, которые обычно являются свидетельством высокого воспитания и которые, насколько они могут быть приобретены, каждый мужчина должен стремиться приобрести; или, если он обладает ими от природы, сохранять и превозносить. Вульгарность, с другой стороны, будет обозначать качества, обычно характерные для невоспитанности, которые, в соответствии с его властью, долгом каждого человека становится подавлять. Мы должны кратко отметить, что это такое.

§ 5. Первая характеристика джентльмена - это тонкость строения тела, которая делает его способным к самым тонким ощущениям; и структура ума, которая делает его способным к самым тонким симпатиям — можно сказать, просто “тонкость натуры”. Это, конечно, совместимо с героической физической силой и твердостью ума; на самом деле героическая сила немыслима без такой деликатности. Слоновья сила может прокладывать себе путь через лес и не чувствовать прикосновения ветвей; но белая кожа гомеровских Атридов почувствовала бы согнутый лист розы, но подавила бы свои чувства в пылу битвы и вела бы себя как железо. Я не хочу называть слона вульгарным животным; но если вы хорошенько подумаете о нем, то обнаружите, что его непривычность заключается в такой мягкости, какая только возможна для слоновьей натуры; не в его бесчувственной шкуре и не в его неуклюжей ступне; но в том, как он поднимет ногу, если ребенок ляжет у него на пути; и в его чувствительном хоботе, и еще более чувствительном уме, и способности задевать вопросы чести.

§ 6. И хотя правильность морального поведения в конечном счете является великим очистителем расы, признак благородства заключается не в этой правильности морального поведения, а в чувствительности. Когда строение существа прекрасное, его искушения сильны так же, как и его восприятие; оно подвержено всевозможным впечатлениям извне в их самой жестокой форме; следовательно, подвержено оскорблениям и ранам от всевозможных грубых вещей, которые не причинили бы более грубому существу особого вреда, и, таким образом, впадает в ужасную несправедливость, если такова будет воля его судьбы. Таким образом, Давид, происходящий как из благороднейшей, так и из царственной расы, из Руфи, так и из Иуды, обладает чувствительностью во всей плоти и духе; не то чтобы его сострадание удерживало его от убийства, когда ужас побуждал его к этому; более того, он был склонен к убийству еще больше из-за своей чувствительности к позору, который в противном случае угрожал бы ему. Но когда ему рассказывают его собственную историю под маской, хотя сейчас речь идет только о ягненке, его страсть к ней не оставляет ему времени на размышления. “Этот человек умрет” — обратите внимание на причину — “потому что у него не было жалости”. Он так нетерпелив и возмущен, что ему никогда не приходит в голову, что странно, что Натан скрывает это имя. Это настоящий джентльмен. Вульгарный человек, несомненно, проявил бы осторожность и спросил бы: “Кто это был?”

§ 7. Отсюда следует, что одним из вероятных признаков высокого воспитания в людях вообще будут их доброта и милосердие; они всегда указывают на большую или меньшую утонченность ума, а скупость и жестокость - наоборот; отсюда слова Исайи: “Подлый человек больше не будет называться щедрым, а о мужлане не будет сказано, что он щедрый”. Но тысяча причин может помешать проявлению этой доброты или ее продолжению; ум человека может быть искажен таким образом, что он будет ориентироваться главным образом на свои собственные интересы, и тогда все его чувства примут форму гордости, или привередливости, или мстительности; и других порочных, но не неджентльменских наклонностей; или, далее, они могут перейти в крайнюю чувственность и алчность, если он стремится к удовольствиям, сопровождающиеся совершенно бесконечной жестокостью, когда гордость уязвлена, или страсти подавлены; — пока ваш джентльмен не станет Иззелином, и тогда он не станет человеком. ваша леди, смертоносная Лукреция; и все же джентльмен и леди, совершенно неспособные к чему-либо другому, родились такими.

§ 8. Следовательно, более верным признаком воспитания, чем просто доброта, является сочувствие; вульгарный человек часто может быть добрым жестко, из принципа и потому, что он думает, что должен быть таким; тогда как высоковоспитанный человек, даже будучи жестоким, будет жесток более мягким образом, понимая и чувствуя, что причиняет, и жалея свою жертву. Только мы должны тщательно помнить, что о количестве симпатии, которую испытывает джентльмен, никогда нельзя судить по ее внешнему выражению, поскольку другой его главной чертой является кажущаяся сдержанность. Я говорю “кажущаяся” сдержанность, потому что симпатия настоящая, а сдержанность - нет: безупречный джентльмен никогда не бывает замкнутым, он миловиден и полностью открыт, насколько это хорошо для других или возможно, что он должен быть таким. Во многих отношениях невозможно, чтобы он был открыт кому-либо, кроме людей своего собственного вида. Для них он может открыться словом, или слогом, или взглядом; но людям не его вида он не может открыться, хотя и пытался это сделать на протяжении вечности четкой грамматической речи. По самой остроте своего сочувствия он знает, как много от себя он может отдать кому угодно; и он отдает это искренне; он всегда был бы рад дать больше, если бы мог, но, тем не менее, вынужден в своем общении с миром быть несколько молчаливым человеком; он обнаруживает, что молчание для большинства людей менее сдержанно, чем речь. Что бы он

ни сказал, вульгарный человек истолкует неверно: никакие слова, которые он мог бы использовать, не имели бы для вульгарного человека того смысла, который они имеют для него; если бы он их употребил, вульгарный человек ушел бы, сказав: “Он сказал то-то и то-то, и имел в виду то-то и то-то” (чего он, конечно, никогда не имел в виду); но он хранит молчание, и вульгарный человек уходит, сказав: “Он не знал, что с ним делать”. Что является именно фактом, и единственным фактом, который он каким-либо образом может сообщить вульгарному человеку о себе.

§ 9. Существует еще одна, не менее действенная причина кажущейся сдержанности джентльмена. Поскольку его чувствительность постоянна и разумна, чувство редко затрагивает его, каким бы острым оно ни было, но оно часто касалось его таким же образом раньше и в некотором роде затрагивает его всегда. Дело не в том, что он чувствует мало, а в том, что он чувствует привычно; вульгарный человек, у которого в глубине души есть хоть какое-то сердце, если вы можете разговором или видом достаточно сильно донести пафос чего-либо до его сердца, будет взволнован этим и демонстративен; чувство жалости для него чуждо и чудесно. Но ваш джентльмен весь день ходил в жалости; слезы так и не потекли из его глаз: вы думали, что глаза у него только блестят, но они были влажными. Вы рассказываете ему печальную историю, и выражение его лица не меняется; глаза все еще могут быть влажными; он тоже ничего не говорит, потому что, по сути, нечего сказать, только что-то нужно сделать; какой-то вульгарный человек рядом с вами обоими уходит, говоря: “Какой он жестокий!” На следующий день он слышит, что суровый человек положил конец печали, о которой он ничего не сказал; и тогда он меняет свое удивление и восклицает: “Какой он сдержанный!”

§ 10. Самообладание часто считается характеристикой человека высокого происхождения: и в определенной степени это так, по крайней мере, это одно из средств формирования и укрепления характера; но это скорее способ подражания джентльмену, чем его характеристика; истинный джентльмен не нуждается в самообладании; он просто чувствует себя правильно во всех случаях: и желая выразить лишь столько из своих чувств, сколько это уместно выразить, ему не нужно командовать собой. Следовательно, для него действительно характерна совершенная непринужденность; но совершенная непринужденность несовместима с самоограничением. Тем не менее джентльмены, поскольку они не соответствуют своему собственному идеалу, должны владеть собой и поступать так; в то время как, напротив, чувствовать себя неразумно и быть неспособным сдержать выражение неразумного чувства - это вульгарность; и все же даже тогда вульгарность по своей сути кроется не в несвоевременном выражении, а в неподобающем чувстве; и когда мы обвиняем вульгарного человека в том, что он “выставляет себя напоказ”, это не его открытость, а неуклюжесть; и еще больше отсутствие чувствительности к его собственному провалу, который мы порицаем; так что вульгарность по-прежнему сводится к недостатку чувствительности. Также следует отметить, что большой силы самоограничения могут достичь очень вульгарные личности, когда это соответствует их целям.

§ 11. Тесно, но странным образом с этой открытостью связана та форма правдивости, которая противостоит хитрости, но не абсолютной лжи. И в этом заключается различие огромной важности.

Хитрость означает, в частности, привычку или дар превосходства, сопровождающийся удовольствием и чувством превосходства. Это связано с мелким и тупым тщеславием и с абсолютным отсутствием сочувствия или привязанности. Его существенная связь с вульгарностью может быть сразу же проиллюстрирована выражением “Собака мясника” в романе Ландсира “Низкая жизнь”. “Ной Клейпол” Крукшенка в иллюстрациях к “Оливеру

Твисту", в "Интервью с евреем", однако, еще более характерен. Это самое яркое воплощение абсолютной вульгарности, с которым я знаком.²

Правдивость, которая противостоит коварным, возможно, точнее было бы назвать желание истинности; оно состоит в нежелании, чтобы обмануть в чем не обманывает, — нежелание подразумевающей симпатии и уважения к человеку обманут; и Фонд соблюдением правду до возможной точки, как в хорошем солдатском режиме, сохраняя свою честь с помощью такой *уловки-де-гер*. Хитрый человек ищет возможности обмануть; джентльмен избегает их. Хитрый человек торжествует, обманывая; джентльмен унижен своим успехом или, по крайней мере, той частью успеха, которая зависит только от лжи, а не от его интеллектуального превосходства.

§ 12. Абсолютное презрение ко всякой лжи принадлежит скорее христианскому рыцарству, чем просто высокому воспитанию; поскольку именно в связи с этим последним и общей утонченностью и мужеством точные соотношения правдивости могут быть лучше всего изучены хорошо тренированным греческим умом. Греки верили, что милосердие и истина были взаимосвязанными добродетелями, жестокость и ложь — взаимосвязанными пороками. Но они не называли необходимую суровость жестокостью, а необходимый обман — ложью. Иногда было необходимо убивать людей, а иногда обманывать их. Когда это должно было быть сделано, это должно было быть сделано хорошо и основательно; так что метко направить копье в цель или удачно солгать на его конце было в равной степени подвигом совершенного джентльмена. Следовательно, в прелестной сцене с бриллиантами между Палладой и Улиссом, когда она встречается его на побережье Итаки, богиня радостно смеется над удачной ложью своего героя и протягивает ему руку; затем она предстает в своем женском облике, как лишь немногим превосходящая его по силе. “Хитрым и скрытным был бы тот, кто превзошел бы тебя в обмане, даже если бы он был богом, ты, многоумный! Что? неужели и здесь, на твоей собственной земле, ты не перестанешь жульничать? Разве ты не знаешь меня, Афины Палладу, деву Юпитера, которая с тобою во всех твоих трудах, и оказала тебе благосклонность у феаков, и хранит тебя, и теперь пришла, чтобы хитрить с тобой?” Но насколько полно такого рода хитрость рассматривалась как часть власти человека, а не как умаление верности, возможно, лучше всего видно из единственной похвальной строки, в которой Хремулус резюмирует высокие качества своего слуги в “Плуте”: “Из всех моих домашних слуг я считаю тебя самым верным и величайшим обманщиком (или вором)”.

§ 13. Таким образом, основное различие между благородством и низостью, лежащее в сознании греков, заключалось в благородной цели. Человек, который бессмысленно использовал свою силу, чтобы причинить вред другим, был чудовищем; так же как и человек, который бессмысленно использовал свою хитрость, чтобы причинить вред другим. Сила и хитрость должны были использоваться только для самообороны или для спасения слабых, и тогда они одинаково вызвали восхищение. Это была их первая идея. Тогда второе и, возможно, более существенное различие между благородной и постыдной ложью в сознании греков заключалось в том, что благородная ложь — или, если мы можем использовать странное, но справедливое выражение, истинная ложь — знала и признавалась в таковой — была готова взять на себя полную ответственность за то, что она совершала. Как меч ответил на свой удар, так и ложь на свою ловушку. Но то, что греки ненавидели всем сердцем, было лживой ложью; ложью, которая не знала себя, боялась признаться в себе, которая подкрадывалась к своей цели под маской правды и стремилась выполнять работу лжецов, и в то же время не брать плату лжецов, оправдываясь перед совестью придирками. Следовательно, великое выражение Еврипидом принципа иезуитов “Язык клялся, но не сердце” было предметом проклятия по всей Греции, и сатирики

израсходовали на это свои стрелы — ни одна аудитория никогда не уставала слушать (τὸ Εὐριπίδειον ἐκείνο), как “эта еврипидовская вещь” позорится.

§ 14. И на этом особенно следует настаивать при раннем обучении молодежи. Им следует с постоянной серьезностью указывать на то, что сущность лжи заключается в обмане, а не в словах; ложь может быть произнесена молчанием, двусмысленностью, ударением на слоге, взглядом глаза, придающим особое значение предложению; и все эти виды лжи во многих отношениях хуже и низменнее, чем ложь, сформулированная ясно; так что ни одна форма ослепленной совести не опускается так низко, как та, которая утешает себя тем, что обманула, потому что обман был совершен жестом или молчанием, а не высказыванием; и, наконец, ни одна форма лжи не может быть настолько подавлена, как та, которая утешает себя тем, что обманула, потому что обман был совершен жестом или молчанием, а не высказыванием. согласно глубокому и язвительному высказыванию Теннисона, “Ложь, которая является половиной правды, всегда является худшей из лжи”.

§ 15. Хотя, однако, неблагородная хитрость обычно является настолько явным внешним проявлением вульгарности, что я называю ее отдельно от бесчувственности, на самом деле это всего лишь следствие бесчувственности, порождающее недостаток привязанности к другим и слепоту к красоте истины. Степень, в которой политическая хитрость таких людей, как Ришелье, Макиавель или Меттерних, уничтожит джентльмена, зависит от эгоистичности политической цели, на достижение которой направлена хитрость, и от низменного удовольствия, получаемого при ее использовании. Заповедь “Будьте мудры, как змеи, безвредны, как голуби” является высшим выражением этого принципа, который обычно понимают неправильно, потому что слово “мудрый” относится к интеллектуальной силе, а не к хитрости змеи. У змеи очень мало интеллектуальной силы, но в соответствии с тем, чем она обладает, она все же, как и в древности, является самым хитрым из полевых зверей.

§ 16. Другим важным признаком вульгарности также является, если проследить до ее корня, другая фаза нечувствительности, а именно, чрезмерное внимание к внешности и манерам, как в семьях вульгарных людей любого положения, и принятие неподходящего им поведения, языка или одежды лицами, занимающими более низкое положение в обществе. Я говорю “неуместное” отношение к внешности, потому что в неуместности, конечно же, заключается вульгарность. В каком-то смысле заботиться о внешности уместно и мудро, в другом - неуместно и неблагоразумно. В чем разница?

Поначалу человек склонен отвечать быстро: вульгарность заключается просто в том, чтобы притворяться тем, кем ты не являешься. Но этот ответ не выдерживает критики. Королева может одеваться как камеристка — возможно, ей удастся, если она захочет, сойти за таковую; но поэтому она не будет вульгарной; более того, камеристка может одеваться как королева и притворяться ею, и все же не обязательно быть вульгарной, если только в ней нет врожденной вульгарности. В “Очень абсурдном, но очень забавном” романе *Скрайба* “Король дня” девушка модистки на один день исполняет роль королевы. Она несколько раз поражала и вызывала отвращение у своих придворных своей прямоотой; и один или два раза чуть не выдала себя своим фрейлинам тем, что безукоризненно умела шить; но она ни в малейшей степени не вульгарна, потому что она чувствительна, проста и великодушна, и королева не могла бы быть более.

§ 17. Неужели вульгарность заключается только в попытке сыграть роль, которую вы не можете сыграть, чтобы вас постоянно обнаруживали? Нет; плохой актер-любитель может быть постоянно замечен в своей роли, но при этом постоянно обнаруживается, что он джентльмен: вульгарное отношение к внешности не обязательно содержит в себе

лицемерие. Вы узнаете, что мужчина не джентльмен, по идеальному и аккуратному произношению его слов: но он не притворяется, что произносит точно; он *действительно* произносит точно, вульгарность заключается в настоящей (а не предполагаемой) щепетильности.

§ 18. При дальнейшем размышлении обнаружится, что вульгарное отношение к внешности является, прежде всего, эгоистичным, возникающим не из желания доставить удовольствие (как желание жены стать красивой для своего мужа), а из стремления унизить других или привлечь к себе внимание ради гордости; обычное в обществе “поддержание внешнего вида” является простой эгоистичной борьбой тщеславного с тщеславным. Но глубочайшее пятно вульгарности зависит от того, что это делается не только эгоистично, но и глупо, не понимая ни впечатления, которое действительно производится, ни важных отношений между собой и другими, предполагая, что их внимание приковано к нам, в то время как на самом деле мы являемся шифрами в их глазах — все это происходит от бесчувственности. Следовательно, простая гордыня не является вульгарной (смотреть свысока на других из-за их истинной неполноценности по отношению к нам), ни простое тщеславие (желание похвалы), но простое тщеславие (приписывание себе качеств, которыми мы не обладаем) всегда таково. В случаях чрезмерно заученного произношения и т. Д. Нечувствительность проявляется, во-первых, в том, что человек думает больше о себе, чем о том, что он говорит; и, во-вторых, в том, что у него недостаточно музыкальный слух, чтобы чувствовать, что его речь неловкая и натянутая.

§ 19. Наконец, на вульгарность указывает грубость языка или манер, только в той мере, в какой эта грубость была проявлена при обстоятельствах, не обязательно ее вызывающих. Неграмотность испанского или калабрийского крестьянина не является вульгарной, потому что у них никогда не было возможности овладеть буквами; но неграмотность английского школьника такова. Итак, опять же, провинциальный диалект не вульгарен; но диалект кокни, искаженный притупленным смыслом более утонченного языка, который постоянно слышен, является таковым в глубокой степени; и опять же, в этом искаженном диалекте самое худшее состоит не в прямом или выразительном изменении формы слова, а в немзыкальном его разрушении из-за мертвого произношения и плохого или опухшего формирования губ. В этом нет никакой вульгарности...

“Блайт, блайт, блайт была она,

Блайт была она, но и Бену,

И нам, ей понравился Хоуик джилл,

А лью понравилась курица тэппит”;

но многое в невнятном слове миссис Гэмп: “приложитесь к чамли, и позвольте мне приложиться к нему губами, когда я буду в таком настроении”.

§ 20. Так же и с личными недостатками, вульгарными являются только те, которые подразумевают бесчувственность или распушенность.

В изможденности Дон Кихота, уродстве Черного Карлика или тучности Фальстафа нет вульгарности; но многое в тех же личных характерах, что и у Урии Хип, Квилпа и Чедбенда.

§ 21. Одним из самых любопытных второстепенных вопросов в этом вопросе является уважение к вульгарности чрезмерной опрятности, усложняющееся вопросами о различии между низменной опрятностью и совершенством хорошего исполнения в изобразительном искусстве. При окончательном размышлении обнаружится, что точность и изысканность расположения всегда благородны; но становятся вульгарными только тогда, когда они проистекают из уравновешенности (бесчувственности) темперамента, который неспособен к утонченной страсти и с тупым механизмом настроен на точность в мерзких вещах. На лучших греческих монетах буквы надписей намеренно грубые, в то время как рельефы выполнены с неоценимой тщательностью. Но на английской монете буквы выполнены лучше всего, и все в целом неисправимо вульгарно. На картине Тициана вставленная надпись будет полной в надписи, как и все остальное; потому что Тициану стоило не больше хлопот нарисовать правильно, чем неправильно, и поэтому у него нетерпение к буквам было бы вульгарным, как у греческого скульптора монеты - терпение. Ибо точное выгравирование буквы³ - трудная работа, и его время, должно быть, было напрасно потрачено.

§ 22. Все различные впечатления, связанные с небрежностью или нечистоплотностью, точно так же зависят от степени подразумеваемой нечувствительности. Беспорядок в гостиной вульгарен, в кабинете антиквара - нет; черное боевое пятно на лице солдата не вульгарно, но грязное лицо горничной вульгарно.

И, наконец, смелость, поскольку она является признаком расы, является отличительной чертой джентльмена или леди: но она становится вульгарной, если груба или бесчувственна, в то время как робость не является вульгарной, если она является характеристикой расы или утонченности телосложения. Олененок не вульгарен из-за своей робости, как и крокодил не "нежен" из-за своей смелости.

§ 23. Не вдаваясь в дальнейшие подробности,⁴ мы можем заключить, что вульгарность заключается в омертвлении сердца и тела, являющемся результатом длительных, и особенно унаследованных состояний "вырождения", или буквально "неразвитости"; джентльменство - это другое слово, обозначающее сильную человечность. А вульгарность проявляется прежде всего в тупости сердца, не в ярости или жестокости, а в неспособности чувствовать или постигать благородный характер или эмоции. Это ее существенная, чистая и наиболее фатальная форма. Притупление телесных чувств и общая глупость с такими формами преступности, которые, в частности, проистекают из глупости, являются ее материальным проявлением.

§ 24. Два года назад, когда я только начинал прорабатывать эту тему и беседовал с одним из моих самых проникательных друзей (мистером Бреттом, художником из Валь д'Аоста на выставке 1859 года), я небрежно спросил его: "Что такое вульгарность?" - Просто чтобы посмотреть, что он скажет, не предполагая, что можно получить внезапный ответ. Он подумал около минуты, затем тихо ответил: "Это всего лишь одна из форм Смерти". В то время я не понимал смысла ответа, но, проверив его, обнаружил, что он отвечает всем этапам трудностей, связанных с расследованием, и подводит итог истинному заключению. И все же, чтобы быть полным, этому должно быть дано отличительное, а также окончательное определение; показывающее какой формой смерти является вульгарность; ибо сама смерть не вульгарна, а всего лишь смерть, смешанная с жизнью. Я не могу, однако, дать краткое определение, которое включало бы все незначительные условия телесного вырождения; но

термин “смертельный эгоизм” охватывает все наиболее фатальные и существенные формы ментальной вульгарности.

1 Мы всегда должны на чистом английском языке использовать термин “хорошее воспитание” буквально; и говорить “хорошее воспитание” для того, что мы обычно подразумеваем под хорошим воспитанием. Учитывая расу и породу животного, вы можете обратить это в хорошую или плохую сторону; вы можете избаловать своего хорошего пса или жеребенка и сделать его настолько злобным, насколько пожелаете, или сразу сломать ему хребет дурным обращением; и вы можете, с другой стороны, сделать из своего бедного пса или жеребенка что-то полезное и респектабельное, если будете тщательно их воспитывать; но невоспитанными они оба будут до конца своей жизни; и лучшее, что вы когда-либо сможете сказать о них, это то, что они полезные и достойно воспитанные создания. Ошибка, которая ассоциируется с правдой и из-за которой она всегда выглядит слабой и спорной, - это смешение расы с именем; и предположение, что кровь семьи все еще должна быть хорошей, если ее генеалогия не нарушена и ее имя не утрачено, хотя отец и сын век за веком предавались привычкам, приводящим к постоянному вырождению расы. Конечно, в равной степени ошибочно полагать, что, поскольку имя человека распространено, его кровь должна быть низменной; поскольку его семья, возможно, облагораживала ее чистотой моральных привычек на протяжении многих поколений, и все же, возможно, к их именам не прилагалось никакого титула или другого знака благородства. Тем не менее, вероятность всегда в пользу расы, которая получила признание превосходства и у которой любой мотив ведет к стремлению сохранить свое истинное благородство.

2 Среди безрассудных потерь верного служения интеллектуальной силе, в которых следует обвинить это столетие, очень немногие, на мой взгляд, заслуживают большего сожаления, чем те, которые связаны с тем, что они не были направлены ни к какой высшей цели, кроме иллюстрации карьеры Джека Шеппарда и Ирландского восстания, великого, серьезного (я использую эти слова намеренно и с большим значением) и исключительного гения Крукшенка.

3 Есть и другая причина: “Буквы — это всегда уродливые вещи” (Семь ламп, глава iv, с. 9). Тициану часто хотелось, чтобы определенное количество уродства противостояло его красоте, как определенное количество черного - его цвету. Он мог регулировать размер и количество надписей по своему усмотрению; и, следовательно, делал их как можно более аккуратными, то есть максимально уродливыми. Но греческий скульптор не мог регулировать ни размер, ни количество надписей. Оно должно быть разборчивым для обычных глаз и содержать определенную группу слов. У него было больше уродства, чем он хотел или мог вынести. Ничего не оставалось, как сделать сами буквы грубыми и живописными, то есть придать им определенное количество органического разнообразия.

Я не удивляюсь, что люди иногда думают, что я противоречу сам себе, когда они внезапно натываются на какой-либо из разрозненных отрывков, в которых я вынужден настаивать на противоположных практических применениях тонких принципов такого рода. Эти противоположные утверждения, возможно, позабавят читателя и, в конечном счете, окажут ему услугу, показав, насколько это необходимо для правильного рассмотрения любого предмета, если я соберу здесь основные из них, которые, насколько я помню, выдвигались, имея отношение к этому трудному вопросу точности в исполнении.

Было бы неплохо, если бы вы сначала просмотрели главу о отделке в третьем томе; и если, переходя к четвертому параграфу, посвященному экипажам для джентльменов, у вас найдется время обратиться к Мемуарам Сиднея Смита и прочитать его отчет о конструкции “Бессмертного”, это послужит вам интересной иллюстрацией.

Общий вывод, сделанный в этой главе, заключается в том, что отделка ради дополнительной правды, или полезности, или красоты благородна; но отделка ради мастерства, аккуратности или полировки неблагородна, — обратитесь к четвертой главе “Семи светильников”, где вы найдете Колокольню Джотто, названную образцом и зеркалом совершенной архитектуры только из-за ее изысканной завершенности. Кроме того, в следующей главе я специально ограничиваю прелесть грубой и несовершенной работы развивающимися и несформировавшимися школами (стр. 142-3, 1-е издание); затем обратимся к 170-й странице “Камней Венеции”, том. III., и вы найдете это прямо противоположное утверждение:—

“Ни одна хорошая работа не может быть совершенной, а требование совершенства всегда является признаком непонимания цели искусства”. ... “Первой причиной упадка искусства в Европе было неустанное стремление к совершенству” (стр. 172). Прочитав промежуточный текст, вы получите в свое распоряжение множество веских оснований для такого мнения; и, сравнивая его с только что процитированным высказыванием о Колокольне Джотто, я надеюсь, придете в здоровое состояние незнания, что и думать.

Затем обратимся к стр. 167, где великий закон завершенности снова поддерживается с той же силой, что и прежде: “Совершенная отделка (то есть доведение до возможного уровня) всегда желательна от величайших мастеров и всегда дается ими”. —§ 19.

И, наконец, если вы обратитесь к § 19 главы о раннем Возрождении, вы обнаружите, что глубочайшее уважение уделяется завершенности; и в конце этой главы, § 38, принцип повторяется очень убедительно. “Как *идеалы исполнительского совершенства*, эти дворцы наиболее примечательны среди архитектуры Европы, а фасад дворца дождей в стиле Рио, как образец законченной каменной кладки в огромном здании, является одним из прекраснейших не только в Венеции, но и в мире”.

Итак, все эти отрывки совершенно верны; и, как и в гораздо более серьезных вопросах, для читателя важно усвоить их истинность, как бы мало он ни был способен увидеть их последовательность. Если истины кажущегося противоположного характера искренне и правильно восприняты, они сами собой сложатся в уме без каких-либо проблем. Но никакая истина, полученная злонамеренно, не подпитает вас и не подойдет другим. Ключ к связи в данном случае, однако, может быть дан в слове. Абсолютный финал - это всегда правильно; финал, несовместимый с благоразумием и страстью, неправильный. Настоятельное требование финиша губительно, потому что оно отвергает лучшие вещи, чем финиш. Остановка перед финишем, которая с честью возможна для человеческой энергии, разрушительна с другой стороны, и не в меньшей степени. Ошибка, из двух, на стороне завершения.

4 В качестве общей иллюстрации предмета, следующий отрывок из моего личного дневника представляет определенный интерес. Это относится к двум портретам, которые случайно были размещены друг напротив друга в галерее; один, современный, изображает (иностранный) генерала верхом на смотру; другой, работы Вандика, также конный портрет предка его семьи, которого я здесь буду называть просто “рыцарь”:

“Я редко видел столь благородную картину Вандика, главным образом потому, что она написана с меньшей легкостью, чем обычно, с величественным спокойствием и сдержанностью — почти как у Тициана. Другая, напротив, представляет собой самую вульгарную и низменную картину, какую я когда-либо видел, и становится чрезвычайно интересным проследить причину этого различия.

- Во-первых, все, что носят генерал и его конница, очевидно, только что сшито. Его не только почистили сегодня утром, но и вчера вечером в спешке отправили домой от портного. Лошадиная уздечка, чехлы для седел, синий камзол, звезды и кружева на нем, треуголка и эфес шпаги — все выглядит так, словно их только что сняли с витрины магазина на Пэлл-Мэлл; непреодолимое ощущение того, что камзол отшлифован до совершенства, - первое чувство, которое вызывает картина. Лошадь тоже чистили все утро, и она сияет с головы до хвоста.

“Рыцарь скачет в ржавых доспехах. Очевидно, он был также тщательно отполирован и ярко поблескивает то тут, то там; но никакая полировка в мире никогда не избавит его от боевых вмятин и боевой темноты. Его лошадь серая, не блестящая, а темно-серая. Грива у него густая и мягкая: часть ее зачесана спереди на лоб, а остальная, в виде огромных масс развевающегося золота, шести футов длиной, струится по его шее и поднимается потоками мягчайшего света, колеблемого ветром, по доспехам всадника. Попона седла тускло-красного цвета, переходящего в кожанно-коричневый, поблескивающий тусклыми золотыми искорками. Когда, посмотрев немного на мягкую гриву лошади Вандика, мы возвращаемся к генеральше, мы потрясены очевидной грубостью ее шерсти, которая действительно свисает длинными прядями над уздечкой, но жесткая, грубая, заостренная, грубо окрашенная (разновидность буйволиной кожи); никакой изящный рисунок ноздрей или шеи не может придать благородный вид животному с такой шерстью; оно похоже на домашнюю лошадку с приклеенной паклей, которую буйные дети наполовину вырвали или соскребли. Следующее отличие - это изолированность фигуры Вандика по сравнению со стремлением современного художника облагородить себя, подчиняя других. Рыцарь, кажется, только что выезжает из ворот своего замка; его конь встает на дыбы, когда он проезжает мимо их колонн; позади нет ничего, кроме неба. Но генерал проводит смотр полку; прапорщик опускает перед ним знамена полка; в ответ он снимает шляпу. Все эти переглядывания и поклоны по самой своей природе неблагородны, совершенно непригодны для того, чтобы их изображали: с таким же успехом джентльмен мог бы быть изображен оставляющим кому-то свою визитку. И, во-вторых, современный художник решил улучшить своего офицера, поместив полк на некотором расстоянии позади и в тени, так что солдаты выглядят всего около пяти футов ростом, к тому же они очень плохо раскрашены, чтобы держать их в лучшем подчинении. Не знаешь, что больше всего презирать - слабость художника, вынужденного прибегать к такому ухищрению, или его вульгарность в том, что он этим довольствуется. Кстати, прежде чем перейти к вопросу о одежде, я должен был бы отметить, что вульгарности художника в значительной степени способствует вульгарность самого костюма. Она низка не только в том, что является новой, но и в том, что не может долго оставаться старой. Если кто-то хотел получить урок об уродстве современного костюма, то это не могло быть воспринято более остро, чем при переходе от одного всадника к другому. Рыцарь одет в стальные пластинчатые доспехи, кое-где отделанные золотом; изящный, богатый, заостренный кружевной воротник ниспадает на рельефный нагрудник; его темные волосы ниспадают на плечи; алый шелковый шарф повязан вокруг талии и развеивается за спиной; коричневые сапоги с глубокими складками на подъеме, вставленные в серебряные стремяна. Волосы генерала коротко острижены; синий мундир с подкладкой и пуговицами;

синие брюки в красную полоску; черные блестящие сапоги; стремена обычного шорника; треуголка в руке, наводящая на мысль об абсурдном завершении, когда она надета.

“Еще одна заметная черта, придающая благородство Vanduyck, - это женственность: богатый легкий шелковый шарф, ниспадающие волосы, тонкие, резкие, хотя и загорелые черты лица и кружевной воротник ни в малейшей степени не уменьшают мужественности, а *добавляют* женственности. Видно, что рыцарь действительно солдат, но не только солдат; что он совершенен во всех отношениях и нежен во всех мыслях: в то время как генерал изображается всего лишь солдатом — и очень сомнительно, что он даже таков, — с первого взгляда становится ясно, что если он может делать что-либо, кроме как снимать шляпу и отдавать команды, то все это, во всяком случае, должно иметь какое-то отношение к казармам; что в душе этого человека нет ни изящества, ни музыки, ни мягкости, ни учености; что он создан из о формах и снаряжении.

Наконец, современная картина настолько плоха, насколько ее можно себе представить, и, переводя взгляд с нее на картину Вандика, особенно поражаешься тому факту, что хорошей работой всегда *наслаждаются*. Здесь нет ни малейшего прикосновения карандаша Вандика, но он, кажется, наслаждался — не грубо, а деликатно, — пробуя цвет при каждом прикосновении, как гурман наслаждается вином. В то время как другой продолжает мазать, мазать, мазать, подобно каменщику, наносящему раствор — нет, с гораздо меньшей легкостью рук или легкости духа, чем у хорошего каменщика, — покрывая свой холст сразу тяжело и самонадеянно, заботясь только о том, чтобы привлечь внимание публики своей грубой, самонадеянной, тяжеловесной, неграмотной работой ”.

Пока что это мой дневник. На случай, если кто-нибудь обнаружит, где находятся эти картины, следует отметить, что вульгарность современных - полностью вина художника. Это не подразумевает ничего общего (кроме безвкусицы в живописи). Тот же художник написал бы столь же вульгарный портрет Баярда. А что касается вкуса в живописи, то генерал не был исключением. Раньше я проводил много времени перед Вандиком; и среди всех туристов, посещавших галерею, которых было множество, я никогда не видел, чтобы кто-нибудь смотрел на нее дважды, но все останавливались в почтительном восхищении перед мягким сюртуком. Далее, читатель найдет много интересных и ценнейших замечаний на тему благородства и вульгарности в эссе Эмерсона, а каждая фаза благородства проиллюстрирована в книге сэра Кенелма Дигби “Широкий камень чести”. Лучшая помощь, которую я когда-либо получал — насколько помощь зависела от сочувствия или похвалы других в работе, которую год за годом приходилось выполнять, злоупотребляя грубостью и низостью, - была оказана мне, когда этот автор, у которого я впервые научился любить благородство, часто ссылаясь на мои собственные произведения в своей “Детской беседе”.



ГЛАВА VIII.

ВУВЕРМАНС И АНДЖЕЛИКО.

§ 1. Определив общую природу вульгарности, мы теперь можем подвести итог нашему представлению о характере голландской школы.

Это странная смесь, исследовать которую мне тем труднее, что у меня нет силы сочувствовать ей. Каким бы низким ни был мой уровень, я могу в определенной степени проникнуться чувствами Корреджо или Тициана; то, что нравится им, нравится мне; то, чем они пренебрегают, презираю я. Спускаясь ниже, я все еще могу проследить страсть Сальватора или красоту Альбано; и еще ниже я могу оценить современную немецкую героину или французскую чувственность. Я вижу, что имеют в виду люди, знаю, где они находятся и что они собой представляют. Но никакое усилие воображения не позволит мне проникнуться характером Тенирса или Вувермана, так же как я не могу проникнуть в чувства одного из низших животных. Я не могу понять, почему они рисовали, к чему они стремились, что им нравилось или не нравилось. Вся их жизнь и работа для меня такая же загадка, как разум моей собаки, когда она валяется на падали. В других отношениях это достаточно воспитанная собака, и многие из этих голландцев, несомненно, были людьми с очень хорошими манерами: несомненно, они хорошо изучили свое дело; и у Тенирса, и у Вувермана умелые руки, с которыми мы сейчас не можем соперничать; и они, кажется, никогда не рисовали лениво, но отдавали покупателю все, что стоило его денег, механизмы, в то время как горожане, торговавшие за свой скот и карточные вечеринки, были, вероятно, более респектабельными людьми, чем принцы, заказывавшие Тициану нимф и Рафаэлю туземцев. Но какими бы ни были заслуги терпения или коммерческая ценность голландского труда, по крайней мере, ясно, что он совершенно нечувствителен.

Само мастерство этих людей в своем деле проистекает из того, что они никогда по-настоящему не видят ничего целиком, а только ту его часть, которую они знают, как делать. Они чувствовали, что их функция состоит в том, чтобы извлекать серость и блеск из всей природы. Дайте им золотой закат, розовый рассвет, зеленый водопад, алую осень на холмах, и они просто с любопытством посмотрят на это, чтобы увидеть, есть ли что-нибудь серое и блестящее, что можно было бы нарисовать в соответствии с их общими принципами.

§ 2. Если бы это, однако, было их единственной ошибкой, это не доказывало бы абсолютной бесчувственности, так же как нельзя было бы заявить о создателях флорентийских столов, что они были слепы или вульгарны, потому что брали из природы только то, что могло быть представлено в агате. Голландская картина - это, по сути, просто флорентийский стол, более изящно отделанный: у него правильный сланцевый фон, перламутр и мишура нанесены с одинаковой точностью; и, возможно, самое справедливое представление, которое можно составить о голландском художнике, это то, что он респектабельный торговец, делающий добротные изделия масляной краской; но когда мы начинаем рассматривать узоры этих изделий, мы можем сразу увидеть, что это его врожденная вульгарность, а не случайность фортуны, которая сделала его торговцем и сохранила его таковым. существенный характер голландской работы, в отличие от всех других, лучше всего виден в этом гибридном пейзаже, представленном Вувермансом и Бергемом. Из этого пейзажа наиболее характерен Вуверманс. Следует помнить, что я назвал его "гибридным", потому что он стремился объединить привлекательность всех других школ. Мы рассмотрим мотивы одного из самых сложных из существующих произведений Вувермана — пейзажа с охотничьим отрядом, № 208 в Мюнхенской пинакотеке.

§ 3. Большое озеро вдалеке сужается, превращаясь в реку на переднем плане; но у реки нет течения, и в озере нет ни отражений, ни волн. Это кусок серого сланцевого стола, раскрашенный горизонтальными штрихами, и только лодки на нем объясняют, что это вода. Некоторые из фигур на них изображают рыбалку (пробки от сети нарисованы в плохом ракурсе); другие купаются, один мужчина натягивает рубашку на уши, другие плавают. На противоположном берегу реки находятся несколько любопытных зданий, наполовину вилл,

наполовину руин; или, скорее, одетых в руины. На их вершинах разбиты сады с красивой и изящной решетчатой архитектурой и вьющимися побегами виноградных лоз. Джентльмен выходит из двери в руинах, чтобы сесть в свою прогулочную лодку. Его слуга ловит собаку.

§ 4. На ближайшем берегу реки неровный берег поднимается от кромки воды до группы очень изящных и тщательно ухоженных деревьев, посреди которых на пьедестале стоит статуя французской античности, у подножия которой танцуют три музыканта и хорошо одетая пара; позади их ждет карета. На переднем плане изображены охотники. Богато и изысканно одетая женщина с соколом на кулаке, главная фигура на картине, выполнена с лучшим мастерством Вуверманса. Более полная дама прыгает в воду вслед за оленем и самкой, которые галопом пересекают середину реки, не утонув. Две всадницы сопровождают двух амазонок, из которых одна осторожно преследует дичь, но другую бросают головой вперед в реку, и всплеск показывает, что у края она глубокая, хотя олень и лань находят дно посередине. Приближаются бегущие лакеи с другими собаками, а на переднем плане дети катаются на игрушечной лодке. Тон в целом темно-серый, из-за чего фигуры выделяются пятнами света, по обычной системе Вуверманса. Небо облачное и очень холодное.

§ 5. Вы заметили, что в этой картине художник собрал все элементы, которые, по его мнению, доставляют удовольствие. У нас есть музыка, танцы, охота, катание на лодках, рыбалка, купание и детские игры - все это одновременно. Вода, широкая и узкая; архитектура, деревенская и классическая; деревья тоже прекраснейшие; облака неплохой формы. В нашем Раю нет недостатка ни в чем: даже в практической шутке; ибо, чтобы мы всегда смеялись, кто-нибудь всегда будет падать с плеском в Кишон. Тем не менее, события развиваются в гнетущей тишине. Танцоры не интересуются охотниками, охотники - танцорами; наниматель прогулочного катера не замечает ни оленя, ни лани; детей не волнует падение охотника; купальщики не обращают внимания на осадку рыбы; рыбаки ловят рыбу среди купальщиков, очевидно, не ожидая уменьшения своей добычи.

§ 6. Пусть читатель спросит себя, мог ли художник каким-либо более ясным способом показать абсолютную, холодную, как глина, ледяную неспособность понять, что такое удовольствие? Будь у него столько же сердца, сколько у пескаря, он бы проявил хоть какой-то интерес к рыбной ловле; с душой кузнечика, немного подпрыгнул бы в танцах; будь у него хоть половина собачьей воли, он заставил бы кого-нибудь обернуться, чтобы посмотреть на охоту, или подлил немного огня в забег к кромке воды. Если бы он был способен к мечтательности, он не поставил бы прогулочную лодку под руины; способный к жизнерадостности, он не поставил бы руины выше прогулочной лодки. Парализованный сердцем и мозгом, он один за другим доставляет своим ненасытным покупателям свои тщательно отобранные предметы наслаждения; безвкусные; прожорливые. "Мы не можем этого попробовать. Охоты недостаточно; давайте танцевать. Это скучно; теперь пошутим, или что такое жизнь! Река слишком узка, давайте устроим озеро; и, ради бога, прогулочную лодку, иначе как мы можем провести еще одну минуту этого томительного дня! Но какое удовольствие может быть в лодке? давайте поплаваем; мы видим, что люди всегда купаются, давайте посмотрим на них обнаженными".

§ 7. Такова неискупленная плотская жажда простого чувственного удовольствия. Я не знаю ни одного другого художника, который обращался бы к этому так эксклюзивно, без единого проблеска высшей надежды, мысли, красоты или страсти.

Как удовольствие Вуверманса, так и его война. Это, однако, не гибридная война, она носит только один характер.

Лучший пример, который я знаю, - это великая батальная картина с мостом в туринской галерее. Говорят, что когда эта картина, которая была вывезена в Париж, была отправлена обратно, французы предложили двенадцать тысяч фунтов стерлингов (300 000 франков) за разрешение сохранить ее. Отчет, верный или нет, показывает оценку, по которой картина была выставлена в Турине.

§ 8. В толпе можно разглядеть около двадцати фигур, чьи лица (всего на картине около шестидесяти), и из этих двадцати нет ни одной, чье лицо не указывает на мужество или силу; или на что-либо, кроме животной ярости и трусости; последняя преобладает всегда. Каждый борется за свою жизнь с выражением лица грабителя, отчаянно защищающегося от группы полицейских. Это тот же ужас, ярость и боль, которые выказал бы подлый вор, получив пистолетный выстрел в руку. Большинство из них, кажется, сражаются только для того, чтобы уйти; знаменосец *is* отступает, но со своим флагом или с флагом противника, я не вижу; он ускользает с ним, отводя глаза, как будто крадет носовой платок. Фехтовальщики рубятся друг с другом со стиснутыми зубами и испуганными глазами; они слишком заняты, чтобы проклинать друг друга; но видно, что чувства, которые они испытывают, можно выразить не иначе, как низкими ругательствами. Вдалеке, до мельчайших фигурок в дыму и до одной, тонущей под далекой аркой моста, все выполнено с непревзойденным мастерством вульгарных штрихов; нигде нет хорошей картины, должным образом так называемой, кроме умного, точечного, сверкающего, выразительного исполнения, насколько выдержит холст, и много нежных серых и голубых тонов в дыму и небе.

§ 9. Теперь, чтобы в полной мере ощутить разницу между этим взглядом на войну и взглядом джентльмена, зайдите, если возможно, в нашу Национальную галерею и посмотрите на молодого Малатесту, участвующего в битве при Сант-Эджилио (как он изображен Полом Учелло). Его дядя Карло, предводитель армии, серьезный мужчина лет шестидесяти, только что отдал приказ рыцарям сомкнуться: двое выехали вперед с опущенными копьями, и схватка началась всего в нескольких ярдах впереди; но молодой рыцарь, ехавший рядом со своим дядей, еще не надел шлем и не собирается этого делать. Он сидит прямо и спокойно, ожидая приказа своего капитана атаковать; спокоен, как на соколиной охоте, только более серьезен; его золотистые волосы обрамляют гордый белый лоб, как у статуи.

§ 10. “Да, - отвечает вдумчивый читатель, - это может быть очень красиво с точки зрения графики; но те голландцы были хорошими бойцами и в целом одержали победу в тот день; тогда как эта самая битва при Сант-Эджилио, начатая так спокойно и храбро, была проиграна”.

Действительно, очень странно, что неприкрытые проявления трусости в бою были даны художниками такой храброй нации, как голландцы. Не иначе как трус может быть упрямым, а храбрец слабым; один может выиграть свою битву слепым упорством, а другой проиграть ее из-за продуманных колебаний. Тем не менее, отсутствие всякого выражения решительности в голландских боевых образцах пока остается для меня загадкой. У Вуверманса это всего лишь естественное развитие его совершенной вульгарности во всех отношениях.

§ 11. Я не считаю необходимым далее проследить свидетельства нечувствительного зачатия в голландской школе. В начале этой главы я связал имя Тенирса с именем Вуверманса, потому что Тенирс, по сути, живописец удовольствий пивной и карточного стола, как Вуверманс - удовольствий охоты; и эти двое - ведущие мастера своеобразного голландского трюка с нанесением белого на серый или коричневый фон; но Тенирс выше по охвату и честнее в манерах. Бергем - настоящий соратник Вуверманса в гибридной школе ландшафта. Но все три одинаково бесчувственны, то есть бездуховны или смертоносны, и

это в высшей степени, в каждой мысли, производя, следовательно, низшую фазу возможного искусства искусного вида. В Де Хооге и Джерарде Тербурге есть более глубокие элементы; иногда они выражаются в превосходной спокойной живописи первого; но вся школа по своей сути смертна для всех своих поклонников; своим влиянием в Англии она разрушила наше восприятие всех целей живописи, а по всему северу Континента стерла чувство цвета у художников любого ранга.

Наконец, мы должны рассмотреть, какое восстановление произошло после паралича, в который семьдесят лет назад нас в Англии повергло влияние этого голландского искусства. Но, завершая свой обзор старинного искусства, я попытаюсь проиллюстрировать четырьмя простыми примерами основные направления его духовной силы и причину его упадка.

§ 12. Фронтиспис этого тома выгравирован по моему старому эскизу, карандашному наброску маленькой мадонны работы Анджелико из "Благовещения", хранящемуся в ризнице Санта-Мария-Новелла. Эта Мадонна, насколько мне известно, ранее не гравировалась, и она является одной из наиболее характерных для школы пуристов. Я полагаю, что всей своей последней работой я достаточно предостерегал своих читателей от переоценки этой школы; но сейчас неплохо вернуться к ней, оторвавшись от полностью плотских работ Вуверманса, чтобы ощутить ее чистоту: так что, если мы ошибемся, она может быть на этой стороне. Это наиболее точное противопоставление, которое я могу предложить ученику, поскольку технический склад ума Вуверманса в его поисках утонченной формы и мельчайшего изящества во многом напоминает характер Анджелико. Но мысли Вуверманса целиком принадлежат этому миру. Для него нет ни героизма, ни благоговения, ни милосердия, ни надежды, ни веры. Еда, питье и убийство; ярость и похоть; удовольствия и огорчения униженного тела — от всего этого его мысли, если их можно так назвать, ни на мгновение не возвышаются и не расширяются.

§ 13. Душа Анджелико во всех отношениях полная противоположность этому; обычно она так же равнодушна к любым земным удовольствиям, как Вуверманс к любым небесным. Оба эксклюзивны с абсолютной исключительностью; —не желают и не представляют ничего за пределами своих соответствующих сфер. Вуверманс живет под серыми облаками, его огни выделяются пятнами. Анджелико живет в безоблачном свете: его тени сами по себе являются цветом; его огни - это не пятна, а его темнота. Вуверманс живет в постоянном смятении — топот лошадей, звон кубков, пистолетный выстрел. Анджелико в вечном покое. Не в уединении от мира. Ему не нужно отгораживаться от мира. Отгораживаться не от чего. Зависть, похоть, раздоры, невежливость для него таковы, как будто их и не было; и монастырская аллея Фьезоле - не покаянное уединение, отгороженное от суеты и радости жизни, а одержимая земля нежных благословений, охраняемая от проникновения всего, кроме самой святой печали. Маленькая келья была как один из небесных обитателей, приготовленных для него его учителем. "Какая нужда была в том, чтобы быть в другом месте? Разве Валь д'Арно с его оливковыми рощами в белом цвете не был достаточным раем для бедного монаха? или Христос действительно мог быть на небесах чаще, чем здесь? Разве он не был всегда с ним? Мог ли он дышать или видеть, но Христос дышал рядом с ним и смотрел ему в глаза? Под каждой кипарисовой аллеей прогуливались ангелы; он видел их белые одежды, белее утренней зари, у своей постели, когда проснулся ранним летом. Они пели с ним, по одному с каждой стороны, когда его голос прерывался от радости во время сладкой вечерни и заутрени; его глаза были ослеплены их крыльями на закате, когда он опускался за холмы Луни".

В этом может быть слабость, но нет низости; и хотя я радуюсь всякому выздоровлению после монашества, которое ведет к практическим и здоровым действиям в мире, я должен,

завершая эту работу, строго оградить своих учеников от мысли, что священный покой может быть с честью обменен на эгоистичную и бессмысленную деятельность.



Рис. 99.

§ 14. Чтобы подчеркнуть характер Анджелико с помощью контраста другого рода, я привожу на рис. 99 факсимиле одной из голов с гравюры Сальватора "Академия Платона". Это точно характерно для Сальватора, демонстрируя довольно типичным образом его возмущенную, опустошенную и пришедшую в упадок власть. Я мог бы взять невыразимо более низменные примеры из других его гравюр, но они загрохнули бы мою книгу и были бы в некотором роде несправедливыми, представляя лишь худшую часть его творчества. Эта голова, представляющая собой самый возвышенный тип, которого он когда-либо достигал, несомненно, достаточно принижена; и она является достаточным отражением ума художника Катилины и Ведьмы Эндора.

§ 15. Тогда, на рис. 100, вы также видите центральный тип мышления Дюрера. Завершенный, но причудливый; строго рациональный и практичный, но способный к высочайшему творческому религиозному чувству и нежный, как у ребенка, он, казалось, был хорошо представлен этой фигурой старого епископа, со всеми недостатками и всеми победами его жизни, написанными на его спокойном, добром и светском лице. Он не был ни мечтателем, ни гонителем, но полезным и не поддающимся обману человеком; и при тщательном сравнении этой концепции с распространенными представлениями о епископальном идеале в современном религиозном искусстве вы постепенно почувствуете, как сила Дюрера сочетается с неприступной утонченностью, так что он может дать наиболее практичный взгляд на все, что он рассматривает, без малейшего налета или тени вульгарности. Наконец, фреска Джорджоне, фото 79, которая является настолько прекрасным образцом, насколько я могу дать в любой отдельной фигуре центрального венецианского искусства, завершит для нас серию, в достаточной степени символическую, нескольких ступеней искусства, от низшей до высшей.¹ В Вувермансе (о творчестве которого, я полагаю, не нужно приводить примеров, оно и так общеизвестно) мы имеем полностью плотский ум, полностью разбирающийся в материальном мире и неспособный постичь какую-либо доброту или величие вообще.



Лицом к странице 284.

Рис. 100.

В Анжелико ты обладаешь полностью духовным умом, полностью разбираешься в небесном мире и неспособен постичь какое бы то ни было зло.

В Сальваторе у вас пробудилась совесть и некая духовная сила, борющаяся со злом, но побежденная им и взятая им в плен.

В Дюрере у вас гораздо более чистая совесть и более высокая духовная сила, но все же с некоторым недостатком интеллекта вы боретесь со злом и благородно побеждаете его; но при этом сохраняете следы борьбы и никогда не побеждаете настолько полностью, чтобы победить печаль.

В Джорджоне вы обладаете той же высокой духовной силой и практическим чутьем; но теперь, обладая совершенно совершенным интеллектом, боретесь со злом; полностью побеждаете его, отбрасываете навсегда и поднимаетесь над ним в великолепие покоя.

1 Когда я исправлял эти страницы, мне в руки попала небольшая работа моего очень дорогого друга — “Путешествия и учеба в Италии” Чарльза Элиота Нортон; я пока не смог сделать ничего большего, чем просто взглянуть на нее; но у меня сложилось впечатление, что, внимательно прочитав ее вместе с эссе того же автора о Новой жизни Данте, можно составить более справедливую оценку религиозного искусства Италии, чем изучая любые другие книги, которые еще существуют. По крайней мере, я не видел ни одной, в которой тон мыслей был бы одновременно таким нежным и таким справедливым.

Прежде чем завершить эту книгу, я надеялся придать ей большую ценность выдержками из работ, которые в основном помогли мне или направляли меня, особенно из трудов Хелпса, Лоуэлла и преподобного А. Дж. Скотта. Но если бы я начал делать такие выдержки, я обнаружил бы, что не знаю, ни по справедливости, ни с любовью, чем закончить.



ГЛАВА IX.

ДВА ДЕТСТВА.

§ 1. Рожденный на полпути между горами и морем, этот юный Джордж из Кастельфранко, из Храброго замка: - Его звали Крепкий Джордж, Джордж из Джорджии, таким славным мальчиком он был —Джорджоне.

Задумывались ли вы когда-нибудь, какой мир открылся его глазам — честным, пытливым глазам юности? Что за мир могучей жизни, от этих горных корней до берега; — прекраснейшей жизни, когда он спустился, еще такой молодой, в мраморный город — и стал для него самим собой, как пламенное сердце?

Мраморный город, я сказал? нет, скорее золотой город, вымощенный изумрудом. Ибо воистину, каждая вершина и башенка блестела или светилась, покрытая золотом или отделанная яшмой. Внизу глубоко дышало незапятнанное море, вздымая взад и вперед

зеленые волны. Глубокие сердцем, величественные, грозные, как море, мужчины Венеции двигались во власти власти и войны; чистые, как ее алебастровые колонны, стояли ее матери и девы; от пят до чела, все благородные, шагали ее рыцари; низкий бронзовый блеск ржавых от моря доспехов гневно сверкал под складками их кроваво-красных мантий. Бесстрашная, верная, терпеливая, непробиваемая, неумолимая, — каждое ее слово — судьба, — насыщает ее сенат. В надежде и чести, убаюканные накатом волн вокруг их островов священного песка, на каждом из которых написано его имя и выгравирован крест, они лежали мертвые. Чудесный кусочек мира. Скорее, сам по себе мир. Он лежал на поверхности вод, не больше, как его капитаны видели вечером со своих мачт, полосы заката, которая не могла угаснуть; но из-за его мощи им, должно быть, казалось, что они плывут в небесных просторах, а это огромная планета, восточный край которой расширялся в эфире. Мир, из которого были изгнаны все постыдные заботы и мелочные мысли, со всеми обычными и бедными элементами жизни. Ни грязи, ни суматохи на этих дрожащих улицах, которые заполнялись или опадали под луной; только журчащая музыка величественных перемен или волнующая тишина. Никакие слабые стены не могли возвыситься над ними; ни хижина с низкой крышей, ни сарай, построенный из соломы. Только прочность, как у скалы, и законченная оправа из драгоценных камней. А вокруг них, насколько хватало глаз, все еще тихо текли незапятнанные воды, гордо чистые; как ни цветок, так ни колючка, ни чертополох не могли вырасти на проглядывающих полях. Неземная мощь Альп, подобных сну, исчезающих в высокой процессии за Торчелланским берегом; голубые острова падуанских холмов, возвышающиеся на золотом западе. Вверху ветры деревьев и огненные облака колышутся по своей воле; — яркость с севера и бальзам с юга, и вечерние и утренние звезды ясны в безграничном свете изогнутого неба и кружащегося моря.

Такой была школа Джорджоне — таким был дом Тициана.

§ 2. Недалеко от юго-западного угла Ковент-Гарден квадратная кирпичная яма или колодец образована близко расположенным кварталом домов, в задние окна которых проникает несколько лучей света. Попастъ в нижнюю его часть можно со стороны Мейден-лейн через низкую арку и железные ворота; и если вы постояете под аркой достаточно долго, чтобы глаза привыкли к темноте, то сможете увидеть слева узкую дверь, которая раньше вела в респектабельную парикмахерскую, окно которой, выходящее на Мейден-лейн, сохранилось до сих пор, заполненное в этом году (1860) рядом бутылок, соединенным каким-то несуществующим образом с пивоварней. Говорят, восемьдесят лет назад это был более фешенебельный район, чем сейчас, — и уж точно никогда не был веселым, — где мальчик, родившийся в день Святого Георгия в 1775 году, вскоре после этого начал интересоваться миром Ковент-Гардена и пользоваться теми зрелищами жизни, которые он предоставлял.

§ 3. Там не видно ни рыцарей, ни, я полагаю, многих прекрасных дам; их костюмы по меньшей мере невыгодны, во многом зависят от сидения шляпы с пером и короткой талии; величие мужчин также основано на пряжках для обуви и париках; достаточно впечатляюще, когда Рейнольдс прилагает к этому все усилия; но не внушает особого восторга мальчику.

“Белло овиле дов и дормии аньелло”: "о прекрасном, помимо мужчин и женщин, о пыльных солнечных лучах вверх или вниз по улице летним утром; о глубоких бороздах на капустных листьях у зеленщика; о великолепии апельсинов в тачках за углом; и о берегу Темзы в трех минутах езды".

§ 4. Ни одна из этих вещей не была особенно замечательной; однако, похоже, это лучшее, что Англия в то время была в состоянии обеспечить одаренному мальчику: который, какими бы они ни были, любит их — и, более того, никогда их не забывает. Короткая талия в корне

меняет его представления о греческом идеале. На переднем плане у него всегда была пара сочных пучков зелени по углам. Волшебные апельсины сверкают в Ковент-Гарденз на Гесперидах, а огромные корабли разваливаются на куски, чтобы разбросать сундуки с ними по волнам. Эта дымка ранних солнечных лучей на лондонском рассвете часто пересекает чистоту итальянского воздуха; и на берегу Темзы, с ее выброшенными на мель баржами и алыми парусами, которые нам дороже, чем Люцернское озеро или венецианская лагуна, — на берегу Темзы мы умрем.

§ 5. Учитывая такие обстоятельства, окружавшие его в юности, давайте отметим, какие необходимые последствия последовали за этим на мальчика. Я предполагаю, что он обладал чувствительностью Джорджоне (и даже большей, чем у Джорджоне, если это возможно) к цвету и форме. Я говорю вам далее, и этот факт вы можете воспринять с доверием, что его чувствительность к человеческой привязанности и горю была не менее острой, чем даже его чувство естественной красоты — зрение сердца было таким же глубоким, как зрение глаз.

Следовательно, он привязывается с глубочайшей детской любовью ко всему, что несет в себе образ места, в котором он родился. Каким бы уродливым он ни был, — есть ли в нем что-нибудь похожее на Мейден-лейн или на берег Темзы? Если да, то его нужно покрасить ради них. Следовательно, до самого конца жизни Тернер мог терпеть уродство, с которым никто другой, обладающий такой же чувствительностью, не смирился бы ни на мгновение. Глухие кирпичные стены, пустые квадратные окна, старая одежда, рыночно-женственный тип людей — все подозрительное и грязное, вроде Биллингсгейтского или Хангерфордского рынка, очень привлекало его; черные баржи, залатанные паруса и всевозможные туманы.

§ 6. Вы обнаружите, что эта терпимость и привязанность направляли и поддерживали его до последнего часа его жизни; самым примечательным из всех подобных проявлений является стойкость к грязи. Ни один венецианец никогда не рисует ничего непристойного; но Тернер посвящал картину за картиной изображению эффектов тусклости, дыма, сажи, пыли и запыленной фактуры; старых бортов лодок, заросшей придорожной растительности, навозных куч, складов соломы и всех загрязнений и разводов от любого обычного труда.

И более того, он не только мог терпеть, но и наслаждался мусором и искал его, как обломки Ковент-Гардена после рынка. Его картины часто полны этого, от края до края; их передний план отличается от всех остальных тем естественным образом, каким на них располагаются предметы. Даже его богатейшая растительность в идеальной работе сбита с толку; и он наслаждается галькой, обломками и кучами упавших камней. Последними словами, которые он когда-либо говорил мне о картине, были нежные восторженные отзывы о его Сен-Готарде: “тот мусор из камней, который я пытался изобразить”.

§ 7. Вторым великим результатом обучения в Ковент-Гардене было понимание и забота о бедных, которых венецианцы, как мы видели, презирали; которых, напротив, Тернер любил, и более чем любил — понимал. Он видел их не романтически, а безошибочно, когда бродил в конце своего переулочка, наблюдая за ночными эффектами на зимних улицах; видел не только бедных, но и бедных, находящихся в прямых отношениях с богатыми. Он знал, что такое добро и зло, о чем думают оба класса и как они сосуществуют друг с другом.

Рейнольдс и Гейнсборо, выросшие в сельской местности, усвоили там благоговейную теорию деревенского парня о “сквайре” и придерживались ее. Они рисовали сквайра и даму сквайра как центры движения вселенной до конца их жизни. Но Тернер воспринимал младшего сквайра в других аспектах его переулочка, выделяющегося на фоне ночного пейзажа, как темную фигуру или одну из двух на фоне лунного света. Он видел также, как работает городская торговля, от бесконечных складов, возвышающихся над Темзой, до

лавки на задворках переулка с несвежей селедкой — последние были чрезвычайно интересны; один из лучших друзей его отца, которого он впоследствии часто с любовью навещал в Бристоле, был торговцем рыбой и клеилкой; это дает нам дружеский настрой по отношению к ловле сельди, китобойному промыслу, Кале-пуассару и многим другим нашим любимым занятиям в загробной жизни; все это связано с тем таинственным лесом под Лондонским мостом с одной стороны; - а с другой, с этими массами человеческой мощи и национального богатства, которые давят на нас здесь, в Ковент—Гардене, странным давлением и давят на нас, загоняя в узкие Рамки.

§ 8. “Тот таинственный лес под Лондонским мостом” — лучше для мальчика, чем сосновый лес или миртовая роща. Как он, должно быть, мучил матросов, умоляя их позволить ему присесть где—нибудь на носу, тихо, как бревно, только для того, чтобы он мог плавать там, внизу, среди кораблей, и кружить вокруг кораблей, и с кораблями, и возле кораблей, и под кораблями, вглядываясь и карабкаясь; — это единственные по—настоящему красивые вещи, которые он может видеть во всем мире, кроме неба; но они, когда солнце освещает их паруса, наполняются или опадают, бесконечно нарушаемые приливом и напряжением якорной стоянки, прекрасны. невыразимо; какие корабли также населены великолепными существами - краснолицыми моряками с трубками, появляющимися над планширями, настоящими рыцарями, возвышающимися над парапетами своих замков - самыми ангельскими существами во всем окружающем Лондон мире. И Трафальгар, случившийся задолго до того, как мы сможем спустить корабли, мы, тем не менее, вытягиваем из раненых моряков все актуальные истории, в настоящее время делаем все возможное, чтобы показать похороны Нельсона, растекающиеся по Темзе; и клянемся, что когда-нибудь Трафальгару воздадут дань памяти. Что, соответственно, и было выполнено — один раз, изо всех сил, ради его смерти; дважды, изо всех сил, ради его победы; трижды, в задумчивом прощании со старым Вспыльчивым, а вместе с ним и с таким порядком вещей.

§ 9. Так вот, мне кажется, что из-за этого приятного общения с моряками он, должно быть, делил свое время примерно поровну между Ковент-Гарденом и Уоппингом (исключая случайные экскурсии в Челси, с одной стороны, и Гринвич, с другой), и это время он проводил приятно, но не роскошно, будучи ограниченным в карманных деньгах и ведя своего рода жизнь “Бедняка” на реке.

В некоторых отношениях жизнь не могла быть лучше для парня. Но это не было рассчитано ни на то, чтобы отточить его слух к тонкостям языка, ни на то, чтобы сформировать его мораль на основе совершенно общепринятых стандартов. Подбирая свои первые обрывки энергичного английского языка, главным образом в Дептфорде и на рынках, и свои первые представления о женской нежности и красоте среди нимф баржи и кургана, другой мальчик, возможно, стал бы тем, кого люди обычно называют “вульгарным”. Но первоначальный облик и структура ума Тернера были не вульгарными, а, насколько это возможно, сочетали в себе умы Китса и Данте, соединяя капризную своенравность и сильную открытость ко всем тонким чувственным удовольствиям и горячее неповиновение формальным прецедентам с совершенно бесконечной нежностью, великодушием и желанием справедливости и истины — этот тип ума не стал вульгарным, но очень терпимым к вульгарности, даже любящим ее в некоторых формах; и, внешне, явно зараженным ею, достаточно глубоко; любопытный результат, в сочетании элементов, заключается в том, что Тернер не был вульгарным. существо для большинства людей совершенно непостижимое. Это было похоже на то, как если бы трос был соткан из кроваво-красного шелка, а затем просмолен снаружи. Люди брали его в руки, и смола оседала у них на руках; красные отблески виднелись сквозь

черноту под ним, в тех местах, где она была процежена. Это была охра? — спросил мир. — или свинцовый краситель?

§ 10. Обученные таким образом манерам, литературе и общим моральным принципам в Челси и Уоппинге, мы, наконец, должны задать вопрос о самом важном из всех. Мы видели принципиальные различия между этим мальчиком и Джорджоне в том, что касается видения прекрасного, понимания бедности, коммерции и боевого порядка; затем следует еще одна причина различий в нашем воспитании — не незначительная, — аспект религии, а именно в окрестностях Ковент-Гардена. Я говорю "по внешнему виду", потому что это было все, по чему мог судить юноша. Склонный, по большей части, учиться главным образом глазами, он обнаруживает, что в этом особом вопросе действительно нет другого способа учиться. Отец научил его "класть один пенни на другой". О материнском учении мы ничего не слышим; о приходском пастырском учении читатель может догадаться, насколько.

§ 11. Я выбрал Джорджоне, а не Веронезе, чтобы помочь мне провести эту параллель, потому что я не нахожу в творчестве Джорджоне ни одного элемента раннего венецианского монархизма. Мне кажется, он больше принадлежал к абстрактной созерцательной школе. Возможно, я ошибаюсь в этом; это неважно; — предположим, что это было так, и что он приехал в Венецию несколько отрешившись или равнодушным к обычным священническим доктринам своего времени, — как бы *выглядела* для него венецианская религия с внешней интеллектуальной точки зрения?

§ 12. Он увидел бы в этом религию, бесспорно могущественную в человеческих делах; часто очень вредную; иногда пожирающую дома вдов и поглощающую самых сильных и справедливых из числа молодежи; замораживающую политику стариков до безжалостного фанатизма; а также, с другой стороны, воодушевляющую национальное мужество и поднимающую души, в остальном грязные, на героизм: в целом, всегда реальную и великую силу; которой служат, ежедневно жертвуя золотом, временем и мыслью; выдвигающую свои требования, если лицемерно, то, по крайней мере, с дерзким лицемерием. , не отказывающаяся ни от одного атома из них в сомнении или страхе; и, несомненно, в значительной степени искренняя, верящая в себя и поверившая: хорошая система, более того, по внешнему виду; великолепная, гармоничная, таинственная; — вещь, которой нужно было либо подчиняться, либо бороться, но которой нельзя было пренебрегать. Религия, возвышающаяся над всем городом, опирающаяся на множество опор, сияющая мраморным величием, подобно куполу Богоматери Безопасности, сияющему над морем; также многоголосая, дающая над всеми восточными морями стражу его лозунг, солдату - его боевой клич; и на устах всех, кто погиб за Венецию, формирующая шепот смерти.

§ 13. Я полагаю, что мальчик Тернер рассматривал религию своего города также с внешней интеллектуальной точки зрения.

Что он увидел на Мейден-Лейн?

Пусть читатель не обижается на меня; я готов позволить ему по своему усмотрению описать, что там увидел Тернер; но мне кажется, что дело было вот в чем. Время от времени религия поддерживалась даже по всей длине переулков под прицелом констебля, но в другое время находилась под охраной бидла, за черными и ненадежными железными оградами собора Святого Павла в Ковент-Гардене. Среди тачек и овощей - никакого заметного преобладания религии; на узких, беспокойных улочках - никакого; в языках, поступках, повседневных привычках Мейден-лейн - почти ничего. Некоторая честность, конечно, и английская трудолюбивость, и доброта сердца, и общее представление о справедливости; но вера любого национального типа запирается от одного воскресенья до следующего, не будучи

художественно красивой даже на этих субботних выставках; ее атрибутикой являются в основном высокие скамьи, тяжеловесная речь и холодная угрюмость поведения.

Какая светотень к нему относится — (зависит главным образом от света свечей), — мы, однако, нарисует тщательно; не упускается из виду ни аккуратность оформления, ни другие респектабельности, и признается лучший из их результатов: кроткая пожилая женщина и ребенок, которых пускают на скамью, для которых чтение при свечах будет полезным.¹

§ 14. В остальном эта религия кажется ему дискредитирующей — дискредитированной — не верящей в саму себя, трусливо выставяющей свой авторитет, наблюдающей, как далеко ее могут терпеть, постоянно сжимающейся, отрицающей, ограждающей, утонченной; разделенной сама с собой не бурными разрывами, а тонкими трещинами и отколовшейся штукатуркой от стен. Невежественный, но дальновидный юноша не будет ни подчиняться, ни бороться с ним; только подвергаться презрению. И презираемый ничуть не меньше, хотя и купол, посвященный ему, возвышается высоко над далеким изгибом Темзы; как колокольня Святого Марка возвышается, как хороший ориентир, над миражом лагуны. Ибо Святой Марк властвовал над жизнью; Лондонский святой - над смертью; святой Марк - над площадью Святого Марка, а святой Павел - над кладбищем Святого Павла.

§ 15. Под этим влиянием проходят первые часы размышлений о жизни, к таким выводам, к каким они только могут прийти. Вследствие приступа болезни его увезли — я не могу точно сказать, в каком году — жить к тетке в Брентфорд; и здесь, я полагаю, он получил некоторое образование, которому, по-видимому, усердно обучался; знакомясь, по крайней мере, с переводами наиболее живописных классических авторов, которыми он вскоре стал пользоваться, как мы увидим. Отсюда также прогулки по Патни и Твикенхэму в летнее время, которые познакомили его с видом английских лугов в их ограниченных пределах пэддока и парка; и с некоторыми округлыми деревьями и величественными входами в дома Марка: аллея в Буши, железные ворота и резные колонны Хэмптона, по-видимому, внушали ему большой трепет и восхищение; так что в последующей жизни его маленький загородный дом — из всех мест в мире - находится в Твикенхэме! Лебеди и заросшие тростником берега теперь знакомят его с мягким движением и зеленой тайной, которую невозможно забыть.

§ 16. И, наконец, по воле судьбы, у парня начинается настоящая жизнь; и однажды летним вечером, после множества замечательных поездок в дилижансе по северной дороге, которые навсегда привили ему любовь к дилижансам, он обнаруживает, что сидит в одиночестве среди йоркширских холмов.² Впервые вокруг него воцарилась тишина Природы, ее свобода была запечатана для него, ее величие открылось ему. Наконец-то покой; ни скрежета тележных колес, ни бормотания угрюмых голосов в задней лавке; только крик кроншнепа в небесном пространстве и журчание звонкого ручейка у его тенистой скалы. Наконец-то свобода. Глухая стена, темные перила, огороженное поле, закрытый сад - все исчезло, как сон узника; и вот, насколько хватает взгляда или ноги, простираются вересковые пустоши и облака. Наконец-то красота. Значит, она здесь, в этих пустынных долинах! Не среди людей. Эти бледные, пораженные нищетой или жестокие лица; это многочисленное, изуродованное человечество — не единственное, что создал Бог. Вот то, что Он создал, чего никто не испортил. Гордость пурпурных скал, и голубые речные омуты, и нежная дикая природа сверкающих деревьев, и туманные огни вечера на неизмеримых холмах.

§ 17. Красота, и свобода, и мир; и еще один учитель, более серьезный, чем эти. Наконец-то здесь, в Киркстоллском склепе, прозвучала здравая проповедь о судьбе и жизни. Здесь, где

в темном пруду отражаются колонны алтаря, а скот лежит в безмятежном покое, мягкое солнце играет на их пятнистых телах вместо облачений священников; их белые пушистые волосы слегка треплет вечерний ветер, насыщенный ароматом лугового тимьяна.

§ 18. Глубоко задумайтесь о значении для него этого, его первого взгляда на руины, и сравните это с эффектом архитектуры, которая была вокруг Джорджоне. В его время в Венеции действительно были старые здания, но ни одно из них не пришло в упадок. Все руины были убраны, и их место заняли так же быстро, как и в нашем Лондоне; но на его месте всегда стояла архитектура более возвышенная и чудесная, чем та, чье место она заняла, и мальчик сам с удовольствием работал над ее стенами; так что мысль о том, что сила людей и красота их творений уходят в прошлое, никогда не приходила ему в голову сурово. Все ярче и ярче становились города Италии, которые в течение трехсот лет поднимались и расширялись на холмах и равнинах. Он видел только силу и бессмертие, не мог не рисовать и то, и другое; представлял себе человеческий облик бессмертным, спокойным от силы и пламенным от жизни.

§ 19. Тернер видел все с точностью до наоборот. В нынешней работе людей - подлость, бесцельность, неприглядность: тонкостенные, разделенные планками глиняные дома с узкими мансардами; будки мрачной Ярмарки тщеславия, деловито низкопробные.

Но на Уитби-Хилл и у Болтон-Брук сохранились следы других работ. Люди, которые умели строить, были там; и которые также творили, не только для своих дней. Но с какой целью? Крепкая вера, и твердые руки, и терпеливые души — может быть, это все, что у вас осталось! и это итог твоих деяний на земле! — гнездо, откуда ночная сова может скулить над ручьем, и ребристый скелет разрушенных арок, возвышающийся над мрачными берегами тумана, от его утеса до моря?

Как сила людей для Джорджоне, так и для Тернера были видны только их слабость и подлость. Они сами, недостойные или эфемерные; их работа, презренная или пришедшая в упадок. В глазах венецианца вся красота зависела от присутствия человека и его гордости; в глазах Тернера - от одиночества, которое он покинул, и унижения, которое он перенес.

§ 20. И таким образом судьба и исход всей его работы были определены сразу. Он должен был быть художником силы природы, в которой не было другой красоты, кроме этой; он должен был также изображать труд, печаль и уход людей; это была великая человеческая истина, видимая ему.

Их труд, их горе и их смерть. Отметьте три. Трудитесь; на море и суше, в поле и городе, в кузнице и печи, за штурвалом и плугом. Никакая пасторальная леность или классическая гордость не должны стоять между ним и тревогами мира; еще меньше между ним и тяжким трудом его страны — слепой, измученной, неутомимой, чудесной Англии.

§ 21. Также их печаль; Крушение всей их славной работы, исчезновение их мыслей и их чести, мираж удовольствия, Ошибочность Надежды; сбор сорняков на ступенях храма; набег волны на пустынный берег; плач матери о детях, опустошенных ее бездыханным первенцем на улицах города,³ опустошенных ее последними сыновьями, убитыми среди полевых зверей.⁴

§ 22. И их смерть. Снова этот древнегреческий вопрос; пока без ответа. Непобедимый призрак, все еще порхающий среди лесных деревьев в сумерках; поднимающийся ребристым из морского песка; -белая, странная Афродита, — из морской пены;

простирающий свои серые, раздвоенные крылья среди облаков; превращающий свет их закатов в кровь. На это нужно смотреть, и в более ужасном виде, чем когда-либо видели Сальватор или Дюрер. Крушение одной виновной страны не влечет за собой крушения всех стран и не должно вызывать всеобщего ужаса при соблюдении законов вселенной. Упорядоченная и узкая череда домашних радостей и горестей в маленькой немецкой общине также не поставила этот вопрос во всей его широте или в какой-либо неразрешимой форме перед мысленным взором Дюрера. Но английская смерть — европейская смерть девятнадцатого века — была иного масштаба и силы; тысячекратно более ужасной в своем чисто физическом охвате и горе; более ужасной, неисчислимо, в своей тайне и позоре. Что значили обычная боль разбойника или ярость внезапной перестрелки по сравнению с работой топора, меча и голода, которые творились во времена юности этого человека на всех холмах и равнинах христианской земли, от Москвы до Гибралтара. Ему было восемнадцать лет, когда Наполеон напал на Арколу. Посмотрите на карту Европы и сосчитайте пятна крови на ней между Арколой и Ватерлоо.

§ 23. Не только пятна крови на альпийском снегу и синева ломбардской равнины. Смерть англичан тоже была у него перед глазами. Нет достойной, поддающейся расчету, утешенной смерти; нет такого ухода на покой, как у престарелых бюргеров города Нюрнберга. Никаких тихих процессий к церковным дворам среди полей, бронзовых гербов, глубоко врезанных в мемориальные доски, и жаворонка, поющего над ними из-за кукурузы. Но жизнь, растоптанная в уличной жиже, раздавленная в пыль под грохот колес, без счета выброшенная воющим зимним ветром вдоль пятисот лиг скалистого берега. Или, что хуже всего, сгнили в забытых могилах за годы невежественного терпения и тщетных поисков помощи у человека, надежды на Бога — немощная, несовершенная тоска, как у младенцев, оставшихся без матери, умирающих от голода на рассвете; угнетенные королевские права плененной мысли, смутные приступы мрачного, изумленного отчаяния.

§ 24. Отличный пейзаж для мальчика, чтобы рисовать его при хорошем освещении. Свет был достаточно широк и ясен; больше не было ни зловещей пропасти Сальватора на зубчатом горизонте, ни пятнистого остатка солнечного света Дюрера на живой изгороди и полях; но свет разлился по всему миру. Теперь весь сиял его ужасный шар, один бледный склеп, - шар, ярко усыпанный человеческим пеплом, сверкающий в уравновешенном покачивании под солнцем, весь ослепительно—белый от смерти от полюса до полюса, - смерти не только мириадом бедных тел, но и воли, и милосердия, и совести; смерти, не единожды причиняемой плоти, но ежедневно укрепляющей дух; смерти, не молчаливой или терпеливой, ожидающей своего назначенного часа, но красноречивой, ядовитой; смерти с насмешливым словом и обжигающей хваткой, и несокрушимой жалю.

“Возьмите в руки серп, ибо жатва созрела”. Это слово постоянно звучит в наших ушах не только для ангелов, но и для других жнецов — для деловитых скелетов, которые никогда не устают наклоняться. Когда мера беззакония полна и кажется, что еще один день может принести покаяние и искупление, — “Беритесь за серп”. Когда юная жизнь растрачена впустую, и глаза только открываются при виде следов разорения, а в сердце поднимается слабая решимость к более благородным поступкам, - “Беритесь за серп”. Когда самые жестокие удары судьбы были перенесены долго и мужественно, и рука просто протянута, чтобы схватить свою цель, — “Возьми серп”. И когда среди народа всего несколько человек, способных спасти его, или научить, или лелеять; и вся его жизнь связана с этими несколькими золотыми колосьями, — “Возьмите серпы, бледные жнецы, и посыпьте болиголовом ваш праздник урожая дома”.

Это было зрелище, открывшееся юным глазам, это лозунг, звучавший в сердце Тернера в юности.

Так наученный и подготовленный к труду всей своей жизни, мальчик наконец остался один среди своих прекрасных английских холмов; и начал рисовать с осторожным усердием скалы, поля, журчащие ручьи и мягкие белые облака на небе.

1 Liber Studiorum. “Интерьер церкви”. Стоит отметить, что Джорджоне и Тициан всегда радовались возможности рисовать священников. Английская церковь, возможно, может принять как должное тот факт, что это единственный случай, когда Тернер нарисовал священнослужителя.

2 Я не имею в виду, что это его первое знакомство со страной, но первое впечатляющее и трогательное после того, как сформировалось его сознание. Самые ранние наброски, которые я нашел в Национальной коллекции, находятся в Клифтоне и Бристоле; следующие - в Оксфорде.

3 “Десятая язва египетская”.

4 “Рицпа, дочь Айи”.



ГЛАВА X.

СТРАЖ НЕРЕИДЫ.

§ 1. В моем отчете о его рисунках в Национальной галерее говорится, что работы Тернера первого периода отличаются “смелостью обращения, общей мрачной тенденцией мышления, приглушенным колоритом и постоянными ссылками на прецеденты в композиции”. Я должен отослать читателя к этим двум каталогам¹ для более подробного описания его ранних методов изучения техники. Здесь нас интересует только выражение этой мрачной тенденции ума, причины которой мы теперь можем лучше понять.

§ 2. Его труд не позволил этому одолеть его. Это непрерывное и спокойное течение, как у пахаря в поле, требующее восхитительного смирения и терпения, предотвратило трагическую страсть юности. Полный суровой печали и твердой цели, мальчик принялся за свой труд молча и кротко, как ребенок рабочего в свой первый день на хлопчатобумажной фабрике. Не спеша, но и не расслабляясь, принимая все способы и средства продвижения, какими бы болезненными или унижительными они ни были, он взвалил ношу на свои плечи и начал свой марш. Не было ничего настолько незначительного, чтобы он не заметил этого; ничего настолько великого, чтобы он начал готовиться справиться с этим. В течение некоторого времени его работа, по-видимому, бесчувственна, настолько терпеливы и механичны первые эссе. Оно постепенно набирает силу и хватку; нет заметной цели на свободу или утонченность, но сила незаметно становится быстрее, а прикосновение тоньше. Цвет всегда темный или приглушенный.



78. Quivi Trovammo.

§ 3. Из первых сорока предметов, которые он выставил в Королевской академии, тридцать один является архитектурным, и из них двадцать один - сложной готической архитектуры (собор Питерборо, Линкольнский собор, аббатство Малмсбери, аббатство Тинтерн и др.). Я считаю дисциплину, приданную его руке этими формальными рисунками, чрезвычайно важной. Они также постепенно привели его ум к более спокойной задумчивости.²

Образование в стране, обладающей архитектурными остатками какого-то благородного вида, я считаю совершенно необходимым для прогресса художника-пейзажиста. Первые стихи, которые он когда-либо прикреплял к картине, были в 1798 году. Они из "Потерянного рая" и относятся к картине "Утро на Конистонских холмах":—

“Вы, туманы и испарения, которые сейчас поднимаются

С холмов или речных озер, темные или серые,

Пока солнце не окрасит ваши пушистые юбки золотом, поднимайтесь

В честь великого Писателя мира”.

Просматривая стихи, которые в последующие годы³ он цитировал из Мильтона, Томпсона и Маллета, можно сразу увидеть, насколько его ум был настроен, когда речь шла о естественных сценах, на создание атмосферного эффекта; а что касается выражения эмоций, то насколько последовательно это была меланхолия.

Сначала он рисует героические или медитативные сюжеты "Пятой египетской чумы", затем "Десятой египетской чумы". Его первая дань памяти Нельсону - "Битва на Ниле", 1799 год. Я предполагаю, что картина неважная, поскольку его сила тогда не была развита должным образом. Его первая классическая тема — "Нарцисс и эхо", написанная в 1805 году:

“Так тает юность и чахнет,
Увядает его красота, а члены разлагаются”.

На следующий год он собирает все свои силы и рисует то, что, как мы могли бы предположить, было бы более счастливым сюжетом, - Сад Гесперид. Поскольку это самая важная картина первого периода, я проанализирую ее полностью.

§ 4. Басня о Гесперидах имела, как мне кажется, в сознании греков два различных значения; первое относилось к природным явлениям, а второе - к моральным. Естественный смысл этого, я полагаю, был таков: —

Предполагалось, что Сад Гесперид существовал в самой западной части Киренаики; обычно им обозначали красоту и буйную растительность африканского побережья в этом районе. Центр Киренаики “занят умеренно возвышенным плоскогорьем, край которого проходит параллельно побережью, к которому оно спускается чередой террас, покрытых зеленью, пересеченных горными потоками, текущими по ущельям, заполненным богатейшей растительностью; хорошо орошается частыми дождями, подвергается воздействию прохладного морского бриза с севера и защищено массивом горы от песков и горячих ветров Сахары”.⁴

Сама греческая колония Кирена была основана в десяти милях от берега моря, “в месте, окруженном горами с юга и, таким образом, защищенном от огненных порывов пустыни; в то время как на высоте около 1800 футов среди пышной растительности бьет неиссякаемый источник и изливает свои воды в Средиземное море через красивейшее ущелье”.

Следовательно, я полагаю, что нимфы запада, или Геспериды, как естественные типы, являются представительницами мягких западных ветров и солнечного света, которые в этом районе были наиболее благоприятны для растительности. В этом смысле их называют дочерьми Атласа и Геспериды, поскольку западные ветры охлаждаются снегами Атласа. Дракон, напротив, является представителем ветра Сахары, или Симума, который дул над садом из-за южных холмов и запрещал всякое продвижение сельскохозяйственных культур за пределы их гребня. Независимо от того, был ли это физический смысл традиции в сознании греков или нет, не может быть никаких сомнений в том, что это была первая интерпретация Тернера. Взглянув на картину, можно определить следующее: чистый фонтан сделан главным объектом на переднем плане, — яркий и сильный поток вдалеке, — в то время как дракон, окутанный пламенем и вихрем, наблюдает за происходящим с вершины утеса.

§ 5. Но как в сознании греков, так и в сознании Тернера этот естественный смысл легенды был совершенно второстепенным. Моральное значение ее лежало гораздо глубже. Во втором, но главном смысле Геспериды не были дочерьми Атласа и не были связаны с ветрами запада, но с его великолепием. Они, собственно, нимфы заката и дочери ночи, у них много братьев и сестер, о которых я расскажу у Гесиода.

§ 6. “И Ночь породила Гибель, и кратковременную Судьбу, и Смерть.

“И породил Сон, и компанию Сновидений, и Порицание, и Печаль.

И Геспериды, которые хранят золотые плоды за могучим морем.

“И Судьбы, и Духи беспощадного наказания.

“И Ревность, и Обман, и Распутная Любовь; и Старость, которая проходит; и Раздор, воля которого вечна”.

§ 7. Я думаю, мы до сих пор не совсем понимали чувства греков к этим нимфам и их золотым яблокам, появляющимся как свет среди облаков; между Осуждением и Печалью - и Судьбами. Мы должны обратиться к точному значению слов Гесиода, чтобы уловить силу этого отрывка.

“Ночь породила Гибель”, то есть гибель непредвиденного происшествия — гибель, по сути, тьмы.

“И коротко иссушающая судьба”. Плохо переведено. Я не могу сделать это лучше. В особенности это означает внезапную судьбу, которая приводит к безвременному завершению всех замыслов и лишает молодости и ее обещаний; поэтому ее называют (эпитет почти никогда не покидает ее) “черной судьбой”.

“И смерть”. Это всеобщая, неизбежная смерть, противоположная вмешивающейся, безвременной кончине. Эти трое названы старшими детьми. Гесиод делает паузу и повторяет слово “породил”, прежде чем перейти к перечислению остальных.

“И породил Сон и компанию Сновидений”.

-И *Порицание*. “Момус”, Дух Обвинения — дух, который желает обвинять, а не хвалить; ложное, низкое, бесполезное, нечестивое суждение; — невежественный и слепой, дитя Ночи.

“И печаль”. Точнее, печаль траура; печаль ночи, когда никто не может работать; о ночи, которая наступает, когда то, что было светом очей, отнимается у нас; плачущая, незрячая печаль, без надежды, — дитя Ночи.

“И Геспериды”. Мы вернемся к ним.

“И Судьбы, и Духи Безжалостного Наказания”. Это великие Судьбы, которые правят поведением; первая судьба, о которой говорится (кратковременное увядание), - это та, которая правит событиями. Эти великие Судьбы - Клото, Лахесис, Атропос. Их три власти таковы— власть Клото над ключом, нитью или связующей энергией, то есть над поведением в жизни; власть Лахесис над жребием, то есть над случайностью, которая искажает, запутывает или искривляет течение жизни. Атропос, непреклонный, навсегда перерезает нить.

“И ревность”, особенно ревность к Фортуне, к уравниванию всего доброго злом. Греки испытывали особый страх перед такой формой судьбы.

“И Обман, и чувственная Любовь. И Старость, которая увядает, и Борьба, которая продолжается”; то есть старость, которая, не возрастая в мудрости, отмечена только своей слабеющей силой — постепенным обретением тьмы в способностях и беспомощности в теле, такой возраст является предвестником истинной смерти — дитя Ночи. “И борьба”, последний и самый могущественный, ближайший к человеку из детей Ночи - слепой вождь слепых.

§ 8. Понимая таким образом, чьи они сестры, давайте рассмотрим самих Гесперид, о которых обычно говорят как о "Поющих нимфах". Их четверо.

Их имена Эгле, — Сияние; Эритея, — Румянец; Гестия, — (дух) Домашнего очага; Аретуза, — Служительница.

О английский читатель! слышал ли ты когда-нибудь об этих прекрасных и истинных дочерях Заката за могучим морем?

И разве не следовало доверить таким хранителям охрану золотого плода, который земля подарила Юноне при ее замужестве? Не только плод: плод на дереве, данный землей, великой матерью, Юноне (женская сила) при ее браке с Юпитером, или *правлящей* мужской силой (в отличие от испытанной и *мучительной* силы Геркулеса). Я коротко называю Юнону женской силой. Особенно она богиня, управляющая браком, рассматривающая женщину как хозяйку домашнего хозяйства. Веста (богиня домашнего очага⁵) вместе с Церерой и Венерой по-разному влияют на брак как на осуществление любви; но Юнона - в первую очередь богиня домохозяек. Следовательно, в своем характере она олицетворяет все хорошее или злое, что может быть результатом женского честолюбия или жажды власти; и, как домохозяйке, земля преподносит ей свои золотые плоды, которые она отдает двум видам хранителей. За богатствами земли, как за источником домашнего покоя и изобилия, наблюдают поющие нимфы — Геспериды. Но, как за источником домашней печали и запустения, за ним наблюдает Дракон.

Следовательно, мы должны выяснить, кто был Драконом и что это был за дракон.

§ 9. Читатель, возможно, помнит, что в предыдущей главе мы проследили рождение Горгон, через Форциду и Чето, от Нерее. Младший ребенок Форциса и Чето - Дракон Гесперид; но это последнее происхождение не является, как в северных традициях, признаком удачи: напротив, дети Нерее постепенно обретают все больше и больше ужаса и силы по мере того, как они рождаются позже, пока эта последняя из Нереид не соединит ужас и силу на пределе своих возможностей. Понаблюдайте за постепенным изменением. Говорят, что сам Нерей был совершенно *правдивым и мягким*.

Вот рассказ Гесиода о нем:

“И Понт родил Нерее, простого и правдивого, старшего из детей; но они называют его старцем, потому что он безошибочен и добр; он не забывает того, что правильно; но знает все справедливые и кроткие советы”.

§ 10. Итак, дети Нерее, как и сами Геспериды, обладают двояким типичным характером: одним физическим, другим нравственным. В своей физической символике Нереус сам является спокойным и ласковым морем, из которого поднимаются, постепенно усиливая ужас, облака и штормы. По своему моральному облику Нерей представляет собой тип глубокого, чистого, уравновешенного человеческого ума, из которого при постепенном вырождении проистекают тревожные страсти.

Помня об этом двойном значении, обратите внимание на всю линию нисхождения к Дракону Гесперид. Нереус, клянусь землей, порождает (1) Таумаса (чудесного), физически отца Радуги; морально - воплощение чар и опасностей воображения. Его внуки, помимо Радуги, - Гарпии. 2. Форсис (Оркус?), физически - коварный или всепожирающий дух моря; морально - алчность или злобность сердца. 3. Чето, физически, глубокие места моря; морально,

скрытность сердца, называемая “светлощекой”, потому что внешне спокойна. 4. Эврибия (широкая сила), физически - течение, особенно приливная сила моря (она, благодаря одному из сынов Неба, становится матерью трех великих Титанов, один из которых, Астрей и Заря, являются родителями четырех Ветров); морально - здоровая страсть сердца. До сих пор дети Нерее.

§ 11. Далее, Форцис и Чето, по своим физическим характеристикам (захват или пожирание моря, простирающееся над сушей и ее глубинами), порождают Облака и Бури, а именно, сначала Граи, или мягкие дождевые облака; затем Горгоны, или грозовые облака; и самый молодой и последний, Дракон—Вулкан Гесперид, или земной шторм, ассоциируемый, по замыслу, с Симумом и огненными африканскими ветрами.

Но по своему моральному значению нисхождение таково. Алчность, или злобность (Phorcys), и Скрытность (Ceto) порождают, во-первых, омрачающие страсти, волосы которых всегда седые; затем бурные и беспощадные страсти, меднокрылые (Gorgons), из которых доминирующая, Медуза, холодна как лед, превращая в камень всех, кто смотрит на нее. И, наконец, всепоглощающие (ядовитые и вулканические) страсти — ”дракон с огненной спиной”, объединяющий силы яда и мгновенного разрушения. Читатель, возможно, слышал в других книгах Бытия, помимо книги Гесиода, о драконе, который хлопотал вокруг дерева, на котором росли яблоки, и раздробил этому дракону голову; но, видя, как в представлении греков этот змей спустился из моря, он, возможно, удивится, вспомнив другой стих, также касающийся этого вопроса: “Ты разбиваешь головы драконов в водах”; и еще больше удивится, продолжая чтение версии Септуагинты, обнаружив, куда его ведут: “Ты разбиваешь головы драконов в водах”. дракона и отдал его на съедение эфиопскому народу. Ты разрушил мощные источники и бурные потоки; ты иссушил реки Этама, πηύδς καὶ ἡείαῖρρος, фонтаны Пегаса-Этама на краю пустыни”.

§ 12. Возвращаясь затем к Гесиоду, мы находим, что он рассказывает нам о самом Драконе: “Он в тайных местах пустынной страны хранил полностью золотые яблоки в своих огромных узлах” (мотках веревки или оконечностях чего угодно). С которым сравните рассказ Еврипида о нем: “И пришел Геракл к гесперийскому куполу, к поющим девам, срывая яблочный плод с золотых лепестков; убил дракона с огненной спиной, который кружился круг за кругом, охранял неприступные шпильи” (спирали или завихрения, как у вихря— водоворота).

Далее, из других разрозненных источников мы узнаем, что этот дракон не спал и что он был способен воспринимать различные оттенки человеческого голоса.

И мы находим более позднюю традицию, чем у Гесиода, называющую его ребенком Тифона и Ехидны. Теперь Тифон - это вулканическая буря, вообще злой дух смятения.

Ехидна (гадюка) - потомок Медузы. Она дочь Хрисаора (молнии) от Каллире (светлого потока), дочери Океана; иными словами, она с совершенной мягкостью присоединяется к интенсивной фатальности молнии. По форме она наполовину дева, наполовину змея; следовательно, она является духом всего самого фатального зла, скрытого под маской нежности, или, одним словом, предательства; - властвует над многими нежными вещами; - и главным образом над поцелуем, даруемым, правда, в другом саду, чем сад Гесперид, но также и в отношении сохранения сокровищ.

§ 13. Получив эту дополнительную подсказку, давайте посмотрим, кого именно Данте называет типичным Духом Предательства. На его хранение отдана восьмая, или самая нижняя, преисподняя ада; на краю этой преисподней Вергилий бросает веревку вниз для

сигнала; мгновенно оттуда поднимается, словно из моря, “как возвращается тот, кто спускался, чтобы бросить якорь”, “свиристель чудовище со смертоносным жалом, которое переваливает горы, пробивается сквозь огражденные стены и прочно укрепленные копы; и своей грязью оскверняет весь мир”.

Вспомните на мгновение другое место: “Под ним острые камни, он смеется, когда дрожит копьё”. Однако мы все же должны придерживаться Данте. Ехидна, помните, наполовину дева, наполовину змея; - послушайте, на что похоже Мошеничество Данте: -

“Тотчас же появился этот образ гнусного Мошеника,
Его голова и верхняя часть тела обнажились на суше,
Но не положили на берег свой звериный шлейф.
Его лицо напоминало лицо праведника,
таким добрым и грациозным было его внешнее веселье;
Все остальное было змеиным: два мохнатых когтя
доставали до подмышек; а спина и грудь,
и обе стороны были разрисованы узлами
и глазницами. Цвета были более пестрыми, чем
Ни турки, ни татары никогда не ткали государственные ткани
Со сменной вышивкой,
И Арахна не вытыкала их на своем причудливом ткацком станке.
Как часто легкая лодка, пришвартованная к берегу,
Стоит частью в воде, частью на суше;
Или, как там, где обитает жадный немецкий хам,
устраивается бобр, высматривая свою добычу;
Так и на краю, ограждающем песок скалой,
Восседал на насесте исчадие зла. В пустоту
Смотрит, задрав хвост, его ядовитая вилка
С жалом, похожим на руку скорпиона”.

§ 14. На протяжении всего этого описания вы наблюдаете склонность к характеру *Морского дракона*; чуть дальше нам рассказывается о его способе полета: —

“Как маленькое суденышко, отходящее от берега,
покидает Свое место; так и чудовище освободилось,

И, когда почувствовало себя на свободе, повернулось

Туда, где раньше была грудь, своим раздвоенным хвостом.

Таким образом, подобно угрю, вытянувшись во весь рост, он управлял кораблем,

Загребая воздух втягивающимися клешнями”.

И, наконец, нам сообщают его имя: Герион. После чего, оглядываясь назад на Гесиода, мы обнаруживаем, что Герион - брат Ехидны. Следовательно, мужчина-змея у Данте, как Ехидна - женщина-змея.

Далее мы обнаруживаем, что Герион жил на острове Эритея (краснея), только другого вида, чем у гесперид Эритеи. Но он также находится на западном острове, и Герион держал на нем красных быков (говорят, рядом с красным заходящим солнцем); и Геракл убивает его, как и гесперийского дракона: но для того, чтобы добраться до него, Солнце дает Гераклу золотую лодку, чтобы он пересек море.

§ 15. Вскоре мы вернемся к этой части легенды, поскольку собрали ее достаточно, чтобы составить полное представление о гесперийском драконе, который, в конечном счете, является "Плутоном великой немки" Данте; демоном всех злых страстей, связанных с алчностью; то есть, по сути, обмана, ярости и мрака. Считающийся демоном Обмана, он, как говорят, произошел от ехидны—гадюки, полной смертельной хитрости, в "вихре на вихре"; как демон всепоглощающей ярости, от Форциса; как демон Мрака, от Чето; - в своем наблюдении и меланхолии он бессонен (сравните диалог Микилла у Лукиана); дыша вихрем и огнем, он разрушитель, произошедший как от Тифона, так и от Форциса; обладая, кроме того, всем этим, непреодолимой силой духа. море его предков.

§ 16. Теперь взгляните на него таким, каким его нарисовал Тернер (стр. 298). Я не могу уменьшить существо до таких размеров, не потеряв половины его силы; особенно кажется, что его длина уменьшается больше, чем следовало бы, пропорционально его объему. На картине он виднеется далеко, на вершине горы, и может быть, пожалуй, три четверти мили в длину. Фактическая длина полотна составляет фут и восемь дюймов; так что можно судить, сколько он теряет в уменьшении, не говоря уже о моем несовершенном офорте, [6](#) и о потере, которую, как бы хорошо он ни был выгравирован, он все равно потерпел бы из-за невозможности передать аляповатый цвет его доспехов, чередующихся бронзового и синего.

§ 17. Тем не менее, основные черты его характера достаточно заметны; и среди всех замечательных вещей, которые Тернер совершил в свое время, я думаю, что это едва ли не самое замечательное. Я не знаю, насколько он на самом деле разобрался во второстепенных аспектах традиции Гесперид; но в том, что он получил главный ключ к разгадке и знал, кто такой Дракон, сомнений быть не может; странно то, что его представление об этом во всем, вплоть до мельчайших деталей, соответствует всем обстоятельствам греческих традиций. Во-первых, это спуск Дракона с Медузы и Тифона, обозначенный змееобразными облаками, плывущими из его головы (сравните мой набросок облака Медузы, фото 71); затем обратите внимание на пресмыкающееся и тяжеловесное тело, заканчивающееся змеей, конца которой мы не видим. Он тащит его вес вперед своими когтями, не будучи в состоянии оторваться от земли (“Маммона, наименее возвышенный дух, который пал”); затем хватка самих когтей, как будто они сжимают (а не разрывают) саму скалу на куски; но главным

образом, конструкция тела. Помните, что одним из существенных признаков существа, произошедшего от Медузы, является его холодность и окаменевающая сила; это в демоне алчности должно проявляться в максимальной степени; дыша огнем, он все же сам изо льда. Теперь, если бы я просто нарисовал этого дракона белым, а не темным, и убрал бы его когти, его тело стало бы изображением большего ледника, настолько совершенным, что я не знаю опубликованной гравюры, изображающей ледник, разбивающийся о скалистый выступ, настолько похожей на правду, насколько были бы плечи этого дракона, если бы они были выставлены на свет; разница лишь в том, что они имеют форму, но не хрупкость льда; они одновременно лед и железо. “Кости его подобны твердым кускам меди; кости его подобны железным прутьям; от его прикосновений сияет свет”.

§ 18. Странное единство действий позвоночных и истинного костного контура, бесконечно разнообразного в каждом позвонке, с этим ледниковым контуром; — вместе с использованием головы гангского крокодила, рыбоеда, чтобы показать его морское происхождение (и это в 1806 году, когда в пределах досягаемости Тернера не было ни одного ископаемого скелета ящера), делает всю концепцию одним из самых любопытных проявлений воображения интеллекта, с которым я знаком в искусстве.

§ 19. Итак, пока что о драконе; далее мы должны рассмотреть концепцию Богини Раздора. Мы должны на мгновение вернуться к преданию о Герионе. Я пока не могу расшифровать значение его волов, которых, как говорят, кормят вместе с волами Гадеса; ни о путешествии Геракла, в котором, убив Гериона, он возвращается через Европу как пограничный фуражир, управляя этими стадами и ведя их в дальнейшие битвы для их защиты или возвращения. Но мне кажется, что основной ход легенды не может быть ошибочным; а именно, что Герион - это злой дух богатства, возникающий в результате торговли; следовательно, помещен в качестве стража островов в самом отдаленном море и достиг в золотой лодке; в то время как гесперийский дракон - это злой дух богатства, которым обладают домашние хозяйства; и, следовательно, связан с истинными хранителями домашнего очага, или поющими нимфами. Геракл (мужественный труд), убивающий и Гериона, и Ладона, дарит быков и яблоки Юноне, которая является их истинной хозяйкой; но Богиня Раздора, решив, что одна часть этого домашнего богатства будет плохо отдана Парисом, он, согласно интерпретации Кольриджа, выбирает удовольствие вместо мудрости или власти; — из этого злого выбора вытекают катастрофа Троянской войны и странствия Улисса, которые по сути, как в "Илиаде", так и в "Одиссее", нарушают покой в семье; заканчиваются восстановлением мира в семье. этот мир через покаяние и терпение; Елена и Пенелопа, наконец, увиденные сидящими на своих домашних тронах в гесперийском свете эпохи.

§ 20. Следовательно, мы должны рассматривать Раздор в саду Гесперид в высшей степени как возмутитель спокойствия в семьях, принимающий иной аспект, чем дикие и ожесточенные военные раздоры Гомера. Тем не менее, это одна и та же сила; ибо она меняет свой облик по желанию. Я не могу докопаться до корня ее имени, Эрис. Мне кажется, что это должно иметь что-то общее с Эриннис (Яростью); но это всегда означает раздор, соперничество или конкуренцию, как в мыслях, так и в словах; — последняя работа Эриды - это, по сути, “разделение”, и сама она всегда двоемысляща; кричит двумя способами одновременно (в "Илиаде", xi. 6) и носит разорванную пополам мантию (Энеида, viii. 702). Гомер делает ее громкоголосой и ненасытно алчной. Это последнее свойство является для него источником ее обычного титула. Она мала, когда ее видят в первый раз, затем поднимается, пока ее голова не касается небес. Вергилий называет ее безумной; а волосы у нее из змей, перевязанных кровавыми гирляндами.

§ 21. Это концепция, впервые принятая Тернером, но объединенная с другой, которую он нашел у Спенсера; только обратите внимание, что в умах английских поэтов существует некоторая путаница между Эридой (Раздор) и Ате (Ошибка), которая, согласно Гесиоду, является дочерью Раздора. Она должным образом — озорное заблуждение, нежноногая; ибо она ходит не по земле, а по головам людей (Илиада, хіх. 92); т.е. не по твердой земле, а по человеческим суетным мыслям; поэтому ее волосы блестят (Илиада, хіх. 126). Я думаю, что она в основном представляет собой помрачение рассудка, происходящее от гордыни, как Эрида происходит от алчности; поэтому Гомер делает ее дочерью Юпитера. Спенсер под именем Ате описывает Эриду. Я ссылаясь на его рассказ о ней в моем уведомлении о Раздоре во дворце герцогов в Венеции (помните надпись там, *Discordia sum, discordans*). Но строфы, из которых Тернер почерпнул свое представление о ней, таковы:

Кроме того, когда она говорила дважды, так что слышала она дважды,

С деформированными ушами без спичек,

Наполненными ложными слухами и мятежными волнениями,

Воспитанными на собраниях вульгарного толка,

Которые до сих пор сопровождаются малейшими слухами:

И как ее уши, так и ее ноги были странными,

И совсем непохожими; одна длинная, другая короткая,

И обе неуместны; что, когда одна выходила вперед,

другая отступала и противоположность наступала.

“Столь же неравны были две ее руки;

То, что одна достигала, другая отталкивала;

То, что одна заставляла другую страдать,

И стремилась привести все вещи в упадок;

Посредством чего великие богатства, собираемые по многу в день,

Она за короткое время часто сводила на нет,

И обладатели их часто приводили в смятение:

Несмотря на все ее исследования и все ее мысли о том,

как она могла бы разрушить то, что сотворил Конкорд.

“Ее злоба настолько превзошла ее могущество,

Что даже саму себя она порочила,

Потому что к человеку Он был так милостив,

И ко всем Своим созданиям так благосклонен,

Ситх, она сама была достойна его милости:

За все это прекрасное творение мира она старалась
Внести В него последнее смятение,
И полностью разделить тот великий золотой чайн,
С которым оно объединилось в благословенном Согласии”.

Все эти обстоятельства дряхлости и искажения Тернер проследил с терпеливой заботой о руках и конечностях: он добавил один свой последний штрих. Нимфа, приносящая яблоки богине, предлагает ей по одному в каждой руке; и Эрис, обладающая раздвоенным разумом, не может выбрать.

§ 22. Необходимо отметить еще одно обстоятельство, чтобы дополнить наше понимание картины, — мрак, простирающийся не только на дракона, но и на фонтан и дерево с золотыми плодами. Причину этого уныния можно найти в двух других отрывках авторов, из которых Тернер почерпнул свою концепцию Эриды, — Вергилия и Спенсера. Ибо, хотя Геспериды по своему характеру, как нимфы домашних радостей, совершенно ярки (и сад всегда ярко освещен вокруг них), все же, когда их видят или вспоминают в печали или при наличии разногласий, они усугубляют страдание. Еврипид описывает их совершенно счастливый характер: “Засаженный плодами берег Гесперид, — пишут певички, - где правитель пурпурного озера больше не допускает моряка на его путь, назначая границу Небес, которую держит Атлас; где текут амброзийные источники, а плодородная и божественная земля увеличивает счастье богов”.

Но в мыслях Дидоны, пребывающей в отчаянии, они возвращаются в другом аспекте; она вспоминает их жрицу как великую волшебницу; которая *кормит дракона* и сохраняет ветви дерева; разбрызгивает влажный мед и сонный мак; которая также имеет власть над призраками; “и земля дрожит, и леса спускаются с холмов по ее приказу”.

§ 23. Этот отрывок Тернер, должно быть, хорошо знал из—за своего постоянного интереса к Карфагену, но его умаление великолепия старого греческого сада, несомненно, было вызвано главным образом описанием Спенсером плодов Гесперид, которые впервые выросли в саду Маммоны:

“Там в изобилии росли скорбный кипарис;
И деревья горькой желчи; и гебен печальный;
Мертвый сонный мак; и чемерица черная;
Холодная колохинтида; и тетра безумная
Смертная самнитис; и *cicuta bad*,
которой единственные афиняне заставили умереть
Мудрого Сократа, который, радуясь этому,
Изливал свою жизнь и последнюю философию.

* * * *

“Гардин из Просерпина этой высоты:

И посреди нее серебряное сиденье,
С густой аркой, хорошо простирающейся над землей,
В котором она часто прячется от открытого огня, чтобы укрыться
и умолять о удовольствиях:
Рядом с ним росло прекрасное дерево,
С широко раскинутыми стволами и огромным телом,
Покрытое листьями, которых не видит ни одна древесная пылинка,
И усыпанное плодами такой толщины, что их не может разглядеть пчела.
“Их плодами были золотые яблоки, ярко блестевшие,
Так прекрасна была их слава для созерцания;
На земле подобного никогда не росло, ни один живой человек
Подобного никогда не видел, но отсюда их продавали;
Ибо отсюда началось то, что Геракл с завоеванием смелым
Получил от великих дочерей Атласа.

* * * *

“Здесь выросло то знаменитое золотое яблоко,
которое бросили боги лже-Ате”.

В картине сознания Тернера есть два дополнительных свидетельства того, что этот отрывок частично повлиял на него. Чрезмерная темнота ручья — хотя это один из киренских фонтанов — напоминает нам о Коците; и ломающаяся ветвь дерева под тяжестью его яблок — не для здоровья, а как ломается больное дерево.

§ 24. Такова первая великая религиозная картина нашего английского художника, олицетворяющая нашу английскую веру. Работа печальных тонов, выполненная не в бело-золотых тонах Анджелико и не в малиново-лазурных Перуджино, а в сернистом оттенке, напоминающем о дымном рае. Эта сила, по-видимому, на вершине холма - наша британская Мадонна, которую английский художник, набожный человек, должен благоговейно изобразить восседающей на троне с нимбом вокруг изящной головы. Наша Мадонна, или наш Юпитер на Олимпе, или, возможно, еще точнее, наш неизвестный бог, рожденный в море, с утесами не Кирены, а Англии в качестве алтаря; и никаких шансов на какое-либо провозглашение с холма Марса о нем, “которому вы по невежеству поклоняетесь”.

§ 25. В этом нет иронии. Факт действительно таков. Величайший человек нашей Англии первой половины девятнадцатого века, в расцвете сил и надежд своей юности, понимает, что это то, что он должен сказать нам о величайшем моменте, связанном с духовным миром. В каждом городе и стране прошлого великие умы должны были провозгласить главный культ, лежащий в сердце нации; дать ему определение; украсить его; показать его масштаб и авторитет. Так, в Афинах мы наблюдаем триумф Паллады, а в Венеции — успение Пресвятой Богородицы; здесь, в Англии, для нас навсегда истолкован наш великий духовный факт -

Вознесение Дракона. О Святом Георгии больше не слышно; больше невозможно убивать драконов: этот ребенок, родившийся в День Святого Георгия, может только проявить Дракона, но не убить его, каким бы морским змеем он ни был; которого английская Андромеда, не боясь, принимает за своего повелителя. Английская королева-фея когда-то думала повелевать волнами, но теперь ее долинами командует морской дракон; в древности им служил Морской Ангел, а теперь Морской Змей; там, где когда-то текли их чистые источники, теперь разливается пруд черного Коцита; и прекрасное цветение лугов Гесперид превращается в пепел под Охраной Нереид.

Да, Альберт Нюрнбергский; время наконец пришло. Другая нация восстала во всей силе своего Черного гнева; и другая рука изобразила дух ее тяжелого труда. Увенчанный огнем и с крыльями летучей мыши.

1 Заметки о коллекции Тернера в доме Мальборо, 1857 год. Каталог эскизов Дж. М. В. Тернера, выставленных в доме Мальборо. 1858.

2 Сожаление, которое я выразил в третьем томе по поводу того, что Тернер не получил образования под влиянием готического искусства, было, следовательно, ошибочным; тогда у меня не было доступа к его более ранним исследованиям. Он *получил* образование под влиянием готической архитектуры; но в более продвинутой жизни его разум был искажен и ослаблен классической архитектурой. Почему он оставил одно ради другого или насколько добрые влияния смешались со злыми в результате перемены, я пока не смог определить.

3 На них можно легко сослаться в Каталоге картин Тернера Буна, 1857 год.

4 Словарь греческой и римской географии Смита. Рисунки. "Киренаика".

5 Ее также зовут нимфа Гесперида; но я даю Геспериде ее греческую форму имени, чтобы отличать ее от богини. Гесперида Аретуза имеет такое же подчиненное отношение к Церере, а Эритея - к Венере. Эгле означает, в частности, дух яркости или жизнерадостности, включая даже второстепенную идею опрятности в доме.

6 Это всего лишь набросок на стали, подобный приведенным ранее иллюстрациям композиции; но на нем отмечены моменты, требующие внимания. Возможно, когда-нибудь я смогу выгравировать его в натуральную величину.



ГЛАВА XI.

ЭГЛЕ ГЕСПЕРИД.

§ 1. Через пять лет после того, как были написаны "Геспериды", рукой Тернера появился еще один великий мифологический сюжет. Другой дракон — на этот раз не торжествующий, а испытывающий смертельную боль; Пифон, убитый Аполлоном.

Это убийство произошло не в саду, а в лощине, среди самых диких скал, рядом со стоячим прудом. Однако вместо мрачной окраски холмов Гесперид странные отблески синего и золотого мерцают вокруг горных вершин и окрашивают облака над ними.

Эта картина является одновременно и прообразом, и первым выражением великой перемены, происходившей в сознании Тернера. Перемена, которая отчетливо проявилась во всех ее результатах гораздо позже в его жизни; но в колорите этой картины есть первые признаки этого; а в предмете этой картины - ее символ.

§ 2. Если бы Тернер умер рано, репутация, которую он оставил бы, хотя и великая и стойкая, странным образом отличалась бы от той, которая в конечном итоге должна быть теперь закреплена за его именем. Его запомнили бы как одного из самых суровых художников; его железный штрих и позитивная форма постоянно противопоставлялись бы утонченности Клода и богатству Тициана; в народе о нем говорили бы как о человеке, не разбирающемся в цвете. Возможно, кое-где внимательный критик смог бы доказать ложность этой популярной идеи, но никто не смог бы составить представления об истинном характере или способностях этого человека.

Только после 1820 года это стало возможным определить, и была обнаружена его особая работа.

§ 3. Он начал с правдивого заявления о горе, царившем в мире. Теперь ему позволено также увидеть его красоту. Он становится, отдельно и без соперников, художником красоты и света творения.



79. Эгле Гесперид.

О его красоте: о том, что в нем может быть любимым, о самом нежном, добром, женственном из его аспектов. О его свете: свете не просто рассеянном, но интерпретируемом; свете, видимом преимущественно в цвете.

Клод и Кейп нарисовали *сияние*, один только Тернер - *цвет*.

Обратите на это пристальное внимание. Эти легко понятные эффекты послеполуденного света, грациозные и приятные, насколько они достигают, создаются мягко теплыми или желтыми лучами солнца, проникающими сквозь туман. Они имеют низкий тон, даже в природе, и маскируют цвета предметов. Им могут подражать даже люди, у которых мало или совсем нет цветового дара, если тона картины выдержаны в низких тонах и находятся в истинной гармонии, а отраженный свет теплый. Но они никогда не могли быть написаны великими колористами. Тот факт, что синий и малиновый оттенки вытесняются желтым и серым, сразу же выводит такой эффект из поля зрения колориста, если только он не проявляет какого-то особого интереса к его мотивам. С таким же успехом вы могли бы попросить музыканта сочинять только из трех нот, как Тициана рисовать без малинового и синего. Соответственно, колористы в целом, чувствуя, что нечему другому, кроме этого желтого солнечного света, можно подражать, отказались от него и рисовали в сумерках, когда цвет был насыщенным. Поэтому от несовершенных колористов — от Кейпа, Клода, Обоих, Уилсона - мы получаем обманчивый эффект солнечного света; никогда от венецианцев, от Рубенса, Рейнольдса или Веласкеса. Из них мы получаем лишь условные замены, причем Рубенс был особенно смелым¹ в откровенности символа.

§ 4. Однако Тернер, как художник-пейзажист, должен был изображать солнечный свет того или иного вида. Он уверенно работал над приглушенным золотым аккордом и рисовал любимый эффект Кайпа “солнце, поднимающееся сквозь пар” в течение многих утомительных лет. Но этого ему было недостаточно. Он должен изобразить солнце в своей силе, солнце, восходящее не сквозь пар. Если вы взглянете на Аполлона, убивающего Пифона, вы увидите, что облака окрашены в розовый и голубой цвета, а также в золотой; и если затем вы обратитесь к Аполлону в “Улиссе и Полифеме” — его кони поднимаются из—за горизонта, - вы увидите, что он не “поднимается сквозь пар”, а над ним; кажется, что он одерживает своего рода победу над паром.

Старый голландский пивовар с его желтым туманом был великим человеком и хорошим проводником, но он не был Аполлоном. Некоторое время он и его ломовые лошади бодро прокладывали путь по равнинам; теперь у нас есть и другие лошади, мчащиеся “за могучим морем”.

Победа над паром многих видов; Убийство питона в целом. Посмотрите, как дымятся челюсти питона, когда он падает обратно между камнями: — паровой змей! Сейчас мы увидим, кем он был.

Общественность громко протестовала в защиту Питона: “Он был таким желтым, тихим и приятным созданием; что означали эти стрелы с лазурным наконечником, этот внезапный блеск в темноте, это послание Радужной оболочки; Таумантийский; чудотворный; рассеивающий наш сон в Коците?” Это многое значило, но это было не то, о чем им следовало спросить в первую очередь. Они должны были просто спросить, было ли это

правдивым сообщением? Были ли эти таумантийские вещи такими же в реальной вселенной?

Об этом легко можно было догадаться. Один ясный рассвет или закат, послушно увиденный, исправил бы их; и показал бы, что Тернер действительно был единственным истинным оратором о подобных вещах, которые когда-либо появлялись в мире. Они не смотрели и не слышали; только непрерывно кричали: “Погибни, Аполлон. Верни нам Пифона”.

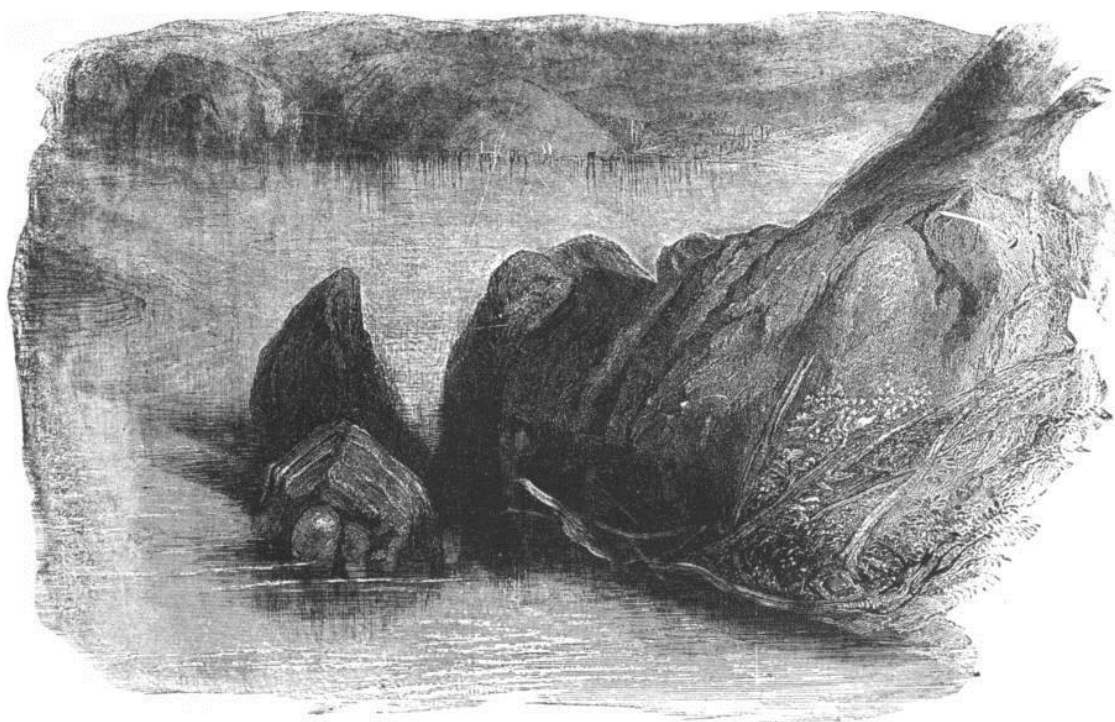
§ 5. Мы должны понять истинное значение этого крика, ибо здесь кроется не просто вопрос о великом добре или зле в жизни Тернера, но вопрос о добре или зле всей живописи. Более того, от этого зависит благородство живописи как искусства в целом, ибо это определено искусство раскрашивания, а не придания формы или связи. Скульпторы и поэты могут делать это, собственная работа художника - это цвет.

Таким образом, в последний раз возникает вопрос, в чем же истинное достоинство цвета? Некоторое время назад мы оставили это сомнение среди облаков, задаваясь вопросом, для чего они были сделаны такими алыми. Теперь Тернер возвращает нам сомнение, от которого больше невозможно избавиться. До сих пор ни один человек не окрашивал облака в алый цвет. Эгле Гесперид и Эритея, правившие там, на западе, уходят в сумерки четырех тысячелетий, так и не исповеданные. Вот, наконец, тот, кто исповедует их, но хорошо ли это? Люди говорят, что эти Геспериды чувственные богини—предательницы, что Грайи - единственно верные. Природа создала западные и восточные облака великолепными по своей логичности. Малиновый цвет нечист и порочен; давайте рисовать черным, если хотим быть добродетельными.

§ 6. Обратите внимание в связи с этим, что своеобразным нововведением Тернера было совершенствование цветового аккорда с помощью *алого*. Другие художники передавали золотистые и голубые тона неба; Тициан, особенно последний, достиг совершенства. Но никто не осмеливался рисовать, никто, кажется, не видел алого и пурпурного.

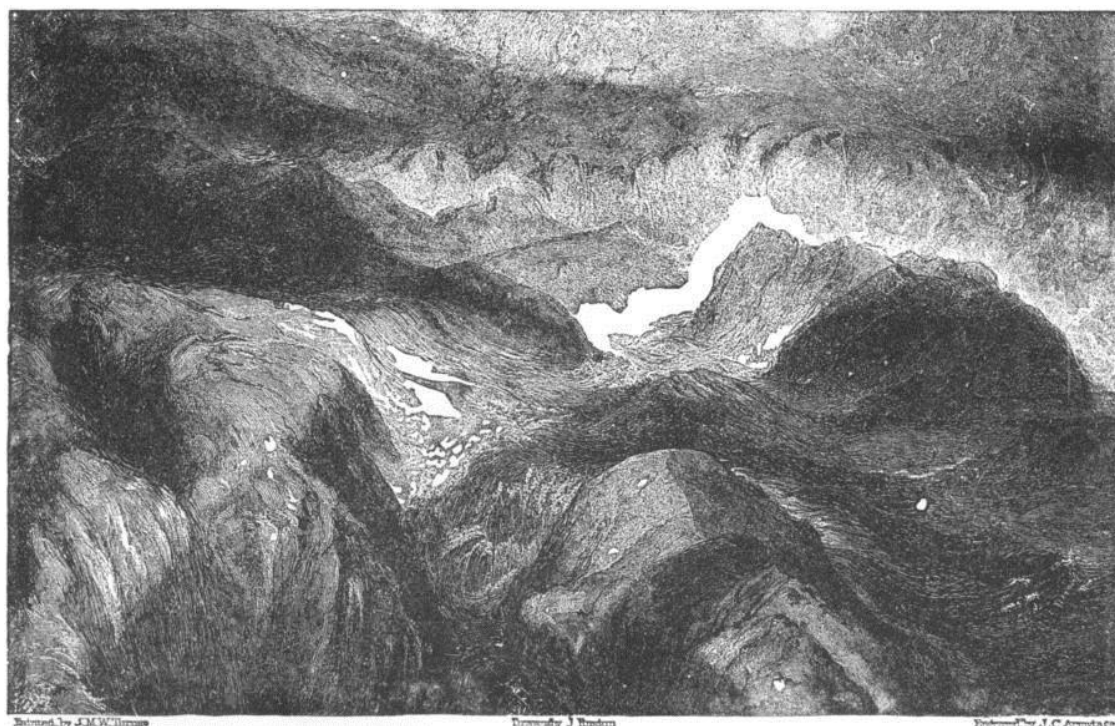
И не только тем, что Тернер видел этот цвет во всей яркости, когда он проявлялся при полном освещении, он отличался от предыдущих художников. Его самым выдающимся новшеством как колориста стало открытие алой *тени*. “Верно, есть солнечный свет, чей свет золотистый, а тень его серая; но есть другой солнечный свет, и тот самый чистый, чей свет белый, а тень его алая”. Это была по сути оскорбительная, немыслимая вещь, в которую ему нельзя было верить. Были некоторые основания для недоверия, потому что ни один цвет не является достаточно ярким, чтобы выразить высоту света чистого белого солнечного света, так что цвет, данный без учета истинной интенсивности света, *выглядит* фальшивым. Тем не менее, Тернер не мог не сообщить о цвете правдиво. “Я действительно должен быть ниже в тональности, но это не причина, по которой я должен фальшивить в примечании. Вот солнечный свет, который сияет, даже когда приглушен; у него не прохладный оттенок, а огненный”.² В этом величие солнечного света.

§ 7. Итак, этот алый цвет — или чистый красный, усиленный выражением света, — является наиболее характерным из всех трех первичных цветов. Желтый имеет природу простого света; синий связан с простым оттенком; но красный - это совершенно абстрактный цвет. Именно к красному слепы дальтоники, как бы показывая нам, что он был необходим не просто для служения или комфорта человека, но что в этом цвете заключен особый дар или учение. Заметьте далее, что именно этот цвет приобретают солнечные лучи, проходя через *земную атмосферу*. Роза рассвета и заката - это оттенок лучей, проходящих близко над землей. Он также концентрируется в крови человека.



80. Камни в состоянии покоя.

§ 8. Непредвиденные обстоятельства вынудили меня рассеять в различных работах, предпринятых между первой и последней частями этого эссе, рассмотрение многих моментов, касающихся цвета, которые я намеревался приберечь для этого места. Теперь я могу только отсылать читателя к этим нескольким отрывкам,³ и суммировать их значение: вкратце, этот цвет обычно, но главным образом алый, используемый с иссопом в Левитском законе, является великим освящающим элементом видимой красоты, неразрывно связанным с чистотой и жизнью.



81. Камни в волнении.

Я не должен входить здесь в торжественные и далеко идущие области мысли, которые было бы необходимо преодолеть, чтобы обнаружить мистическую связь между жизнью и любовью, изложенную в той еврейской системе религии жертвоприношений, к которой мы можем отнести большинство общепринятых идей, касающихся святости, посвящения и очищения. Только на это я должен намекнуть читателю — для его собственного понимания, — что если он серьезно изучит первоисточники, из которых был заимствован наш небрежный популярный язык, касающийся смыывания грехов, он обнаружит, что источник, в котором грехи действительно должны быть смыты, - это источник любви, а не агонии.

§ 9. Но, не приближаясь к присутствию этого более глубокого значения знака, читатель может быть удовлетворен связью, данной ему непосредственно в написанных словах, между облаком и его носом. Облако, или небесный свод, как мы видели, означает служение небес человеку. Это служение может выражаться в суде или милосердии — в молнии или росе. Но изгиб, или цвет, облака всегда означает милосердие, сохранение жизни; такое служение небес, которое питает и продлевает жизнь. И как солнечный свет, неразделенный, является прообразом мудрости и праведности Божьей, так и разделенный и смягченный в цвете посредством основного служения, приспособленный ко всем потребностям человека, как и ко всем удовольствиям, и становящийся одним из главных источников человеческой красоты, будучи частью плоти человека; — разделенный таким образом, солнечный свет является прообразом мудрости Божьей, становящейся освящением и искуплением. Разные по работе, разные по красоте, разные по силе.

Таким образом, цвет - это, вкратце, тип любви. Следовательно, это особенно связано с цветением земли; и опять же, с ее плодами; также с весной и опадением листа, с утром и вечером дня, чтобы показать ожидание любви по поводу рождения и смерти человека.

§ 10. И теперь, я думаю, мы можем понять, даже находясь далеко в сознании греков, значение этого состязания Аполлона с Пифоном. Это было гораздо более серьезное состязание, чем у Геракла с Ладонем. Обман и алчность можно было победить откровенностью и силой; но этот Питон был более мрачным врагом, и победить его мог только более могущественный бог. Божество-победитель также не особо почитало это завоевание. Отныне он взял от этого свое великое имя — свое пророческое и священное имя — Пифийский.

Следовательно, это мог быть не просто всепожирающий дракон - не просто дикий зверь с чешуей и когтями. Он должен обладать каким-то более ужасным характером, чтобы победа над ним была такой славной. Подумайте о значении его названия “РАСТЛИТЕЛЬ”. Этот дракон-гесперида был хранителем сокровищ. Это разрушитель сокровищ, где моль и ржавчина разъедают червя вечного разложения.

Борьба Аполлона с ним - это борьба чистоты с осквернением; жизни с забвением; любви с могилой.

§ 11. Я полагаю, что в сознании греков эта великая битва была прообразом борьбы юности и возмужания со смертельным грехом — ядовитым, заразным, неисправимым грехом. Благодаря своей победе над этим разложением, Аполлон отныне становится проводником; свидетелем; Богом очищения и помощи. Другие боги помогают своим, кого они выбирают. Но Аполлон помогает всегда: по имени он не только пифийский, победитель смерти, но и Пэйан — целитель людей.

Тернер хорошо знал значение этой битвы: он рассказал ее историю с пугающей отчетливостью. Дракон Маммона был вооружен адамантом; но этот дракон разложения —

всего лишь колоссальный червь: раненый, он разрывается на части посередине,⁴ и скорее распадается на куски, чем умирает, изрыгая дым - меньшего змееобразного червя, поднимающегося из его крови.

§ 12. Увы, Тернеру! Казалось, что он не мог себе представить, как можно убить этого маленького змееносца. Посреди всей мощи и красоты природы он все еще видел этого червя смерти, извивающегося среди сорняков. Теперь немного, но достаточно; вы можете увидеть это на переднем плане Байского залива, в котором также есть история об Аполлоне и Сивилле; Аполлон, дарующий любовь; но не молодость и не бессмертие: вы можете увидеть это снова на переднем плане озера Аверн - озера Гадеса, — которое Тернер окружает нежнейшей красотой, судьбы танцуют по кругу; но впереди изображен змей под чертополохом и дикой колючкой. Та же самая Сивилла, Деифоба, держащая золотую ветвь. Я не могу уловить смысл этой легенды о ветке, но она, несомненно, все еще была связана в сознании Тернера с помощью Аполлона. Он показал силу своего чувства в то время, когда рисовал "Состязание питонов", выставленным в том же году рисунком Молитвы Хриса. Там священник один на пляже, солнце садится. Он молится ему, когда оно опускается; хлопья его застилающего света доносятся до него меланхолическими волнами и со вздохами выбрасываются на песок.

Как эта печаль стала неотступной для Тернера и победила его, мы увидим чуть позже. В настоящее время нам достаточно знать, что наша самая мудрая и христианская Англия, со всеми ее атрибутами школьного крыльца и церковного шпиля, так распорядилась своим преподаванием, что оставила это ее довольно примечательное дитя даже без дара жестокой Пандоры.

У него не было надежды.

Истинной дочерью Ночи, Гесперидой Эгле была для него; она находилась между Осуждением, Печалью и Судьбами.

§ 13. В чем еще может заключаться для нас его работа, я не знаю. Но пусть истинная природа этого больше не будет понята превратно.

По мере того, как он обретает свою особую силу, отделяя себя от всех людей, которые раньше рисовали формы физического мира, он становится отчетливым художником красоты природы с червем в корне: Розой и язвенным червем, — оба с предельной силой; одно *никогда* не отделяется от другого.

В котором его работа была истинным отражением его собственного разума.

Я бы хотел в последний раз взглянуть на розу, но Атропос этого не хочет, и ее нельзя упрашивать.

Итак, сначала о розе.

§ 14. То есть об этом видении красоты и доброты Природы, отличающемся от всех видений о ней, когда-либо полученных другими людьми. Грек не доверял ей. Для него она была Калипсо, Скрывающей, Цирцеей, Волшебницей. Венецианец боялся ее. Ее дикие места были пустыни; ее тени суровы. Фламандцы презирали ее; какое значение имели для него небесные цвета? Но, наконец, приходит время заявить о ее красоте и доброте мужчинам. Если бы они помогли Тернеру, послушали его, поверили в него, он сделал бы это исключительно ради них. Но они зывали к Питону, и Питон пришел; пришел как в буквальном, так и в духовном смысле; вся совершеннейшая красота и завоевания, которые

создал Тернер, уже увяли. Язвенный червь стоял по правую руку от него, и от всей его самой богатой, драгоценной работы осталась только тень. И все же эта тень больше, чем солнечный свет других людей; это алый оттенок, оттенок Розы. Разрушенная, поблекшая и оскверненная, его работа до сих пор, в том, что от нее осталось или может остаться, является прекраснейшей из когда-либо созданных человеком в образах физического мира. Все, что есть о прекраснейшем, вы найдете записанным Тернером, и только им одним.

§ 15. Я говорю, что *вы* найдете, не зная, для сколь немногих я говорю; ибо для того, чтобы найти то, что прекраснее всего, вы должны наслаждаться тем, что прекрасно; и я не знаю, как мало или как много может быть тех, кто испытывает такое наслаждение. Когда-то я мог радостно говорить о прекрасных вещах, думая, что их понимают; теперь я больше не могу, потому что мне кажется, что никто не обращает на них внимания. Куда бы я ни посмотрела, путешествуя по Англии или за границей, я вижу, что мужчины, куда бы они ни добрались, разрушают всю красоту. Кажется, у них нет другого желания или надежды, кроме как иметь большие дома и иметь возможность быстро передвигаться. Каждое совершенное и прелестное местечко, к которому они могут прикоснуться, они оскверняют.⁵

§ 16. Тем не менее, хотя и без радости или какой-либо надежды быть услышанным в настоящее время, я попытался бы приступить здесь к какому-нибудь исследованию правильного и достойного воздействия красоты в искусстве на человеческий разум, если бы я сам был способен прийти к очевидным выводам. Но этот вопрос настолько сложен в связи с ослабляющим влиянием всякой роскоши, что я не могу уложить его ни в какие рамки. Более того, мне предстоит провести множество исследований, изучить множество трудных исторических отрывков, прежде чем я смогу определить справедливые пределы надежды, в которых я могу позволить себе продолжать трудиться в каком-либо деле Искусства.

Эта тема также не связана с целью этой книги. Я написал ее, чтобы показать, что Тернер - величайший художник-пейзажист из когда-либо живших; и этого в ней достаточно. Какая конечная польза может быть людям от пейзажной живописи, или от любой другой картины, или от природной красоты, я пока не знаю. Пока, однако, я *действительно* знаю.

§ 17. В этом слабом мире существовали три основные формы аскетизма. Религиозный аскетизм, представляющий собой отказ от удовольствий и знаний ради (как предполагается) религии; наблюдается главным образом в средние века. Военный аскетизм, представляющий собой отказ от удовольствий и знаний ради власти; наблюдался главным образом в первые дни существования Спарты и Рима. И денежный аскетизм, состоящий в отказе от удовольствий и знаний ради денег; наблюдается в наши дни в Лондоне и Манчестере.

“Мы приехали сюда не для того, чтобы смотреть на горы”, - сказал мне картезианец в Grande Chartreuse. “Мы приехали сюда не для того, чтобы смотреть на горы”, - говорили австрийские генералы, разбивая лагерь на берегах Гарда. “Мы приезжаем сюда не для того, чтобы смотреть на горы”, - так говорят мне процветающие промышленники между Рочдейлом и Галифаксом.

§ 18. У всего этого аскетизма есть свои светлые и свои темные стороны. Мне самому больше всего нравится военный аскетизм, потому что он не обязательно означает отказ от общих знаний, как два других, но ведет к острому и чудесному использованию ума и совершенному использованию тела. Тем не менее, ни одно из этих трех состояний не является здоровым или центральным состоянием человека. В каждом из них есть многое, что заслуживает уважения, но они не являются тем, чем мы должны желать, чтобы стало большое количество мужчин. Монах из Ла-Траппа, французский солдат императорской гвардии и процветающий

фабрикант, если предположить, что каждый является типом, и не более чем типом, своего класса, - все они интересные образцы человечности, но узкие, — настолько узкие, что даже все трое вместе взятые не составили бы совершенного человека. Также никоим образом не представляется желательным, чтобы какой-либо из трех классов расширился настолько, чтобы охватить большинство людей в мире и превратить большие города в простые группы монастырей, казарм или фабрик. Я не говорю, что может быть нежелательно, чтобы один город или одна страна, принесенные в жертву ради блага остальных, превратились в скопище казарм или фабрик. Возможно, было бы хорошо, если бы эта Англия стала горнилом мира; чтобы дым над островом, поднимающийся из моря, был виден за сотню лиг, как если бы это было поле яростных вулканов; и всякая грязная или ядовитая работа, которой в других странах люди боялись или презирали, стала бы обязанностью Англии, ставшей, таким образом, очистителем земли и взявшей на свой щит гиену вместо льва. Я ни на мгновение не отрицаю этого; но, глядя широко, не на судьбу Англии, ни какой-либо страны в частности, а мира, становится очевидным, что люди, занятые исключительно либо духовными мечтаниями, либо механическим разрушением, либо механической продуктивностью, опускаются ниже надлежащего уровня своей расы и переходят в низшую форму существования; и что истинного совершенства расы, а следовательно, ее могущества и счастья, можно достичь только жизнью, которая не является ни умозрительной, ни продуктивной; но по существу созерцательной и охранительной, которая (А) не теряется в процессе эволюции. Видение или надежда монаха, но получает удовольствие от видения настоящих вещей такими, какие они есть на самом деле; который (Б) не умерщвляет себя ради обретения разрушительных сил, но стремится к более легко достижимым силам привязанности, соблюдения и защиты; который (В), наконец, не умерщвляет себя с целью продуктивного накопления, но наслаждается миром со своей назначенной долей. Итак, чего следует желать человеку в здоровом состоянии, так это того, чтобы он видел не сны, а реальность; чтобы он не разрушал жизнь, а спасал ее; и чтобы он был не богатым, а довольным.

§ 19. Я не вижу, чтобы мир в настоящее время приближался к этому последнему состоянию удовлетворенности. Действительно, существуют две формы недовольства: одна - трудоемкая, другая - ленивая и жалующаяся. Мы уважаем человека, исполненного трудолюбивых желаний, но давайте не будем предполагать, что его беспокойство - это покой, а его честолюбие - кротость. Именно из-за особой связи кротости с удовлетворенностью обещано, что кроткие "унаследуют землю". Ни алчные люди, ни Могила ничего не могут унаследовать; ⁶ они могут только потреблять. Только удовлетворенность может обладать.

§ 20. Следовательно, самая полезная и священная работа, которую в настоящее время можно сделать для человечества, - это учить людей (главным образом, личным примером, поскольку все лучшее обучение должно проводиться) не тому, как "улучшить себя", а тому, как "удовлетворить себя". Это проклятие каждого злого народа и злого создания - есть и не насытиться. Слова благословения гласят, что они должны есть и насытиться. И как есть только один вид воды, который утоляет всякую жажду, так и есть только один вид хлеба, который утоляет всякий голод, хлеб справедливости; алчущие по нему люди всегда будут насыщены, это хлеб Небесный; но алчущие по хлебу, или возмездия, несправедливости, не насытятся, это хлеб Содомский.

§ 21. И для того, чтобы научить людей быть довольными, необходимо полностью понять искусство и радость скромной жизни, — в настоящее время из всех искусств или наук это наиболее нуждающееся в изучении. Скромная жизнь, то есть не предполагающая для себя

будущего возвышения, а только сладостное продолжение; не исключая идеи предвидения, но всецело печали и не беспокоящаяся о грядущих днях; так же не исключая идеи провидения или обеспечения,⁷ но всецело накопления; — жизнь семейной привязанности и домашнего покоя, полная чувствительности ко всем элементам бесплатного и доброго удовольствия; — следовательно, главным образом к красоте мира природы.

§ 22. Я не знаю, какая продолжительность и тяжесть труда может быть в конечном счете сочтена необходимой для обеспечения должных жизненных удобств; я также не знаю, какую степень утонченности можно соединить с так называемыми подневольными занятиями: но одно я знаю, что правильная экономия труда, как это понимается, даст каждому человеку столько, сколько будет полезно для него, и не более; и что желательны никакие усовершенствования, которые не могут быть связаны с тяжелым трудом.

Во-первых, я говорю, что должная экономия труда распределит каждому человеку ту долю, которая является правильной. Пусть никакой технический труд не тратится впустую на вещи бесполезные или неприятные;⁸ и пусть все физические нагрузки, насколько это возможно, будут использованы, и окажется, что ни одному человеку никогда не нужно работать больше, чем это полезно для него. Я верю, что огромный прирост физического здоровья и счастья высших классов последовал бы за их постоянными попытками, какими бы неуклюжими они ни были, сделать физические нагрузки, которые они сейчас обязательно используют для развлечений, определенно полезными. Было бы гораздо лучше, например, если бы джентльмен косил свои собственные поля, чем разъезжал по чужим.

§ 23. Опять же, что касается степеней возможной утонченности, я пока не могу говорить положительно, потому что пока не было предпринято никаких усилий по привитию утонченных привычек людям простой жизни.

Идея такой утонченности казалась абсурдной отчасти из-за глупых амбиций вульгарных людей из низов, но в большей степени из-за худшего, чем глупое предположение, на которое так часто опираются современные сторонники совершенствования, что “образование” означает обучение латыни, или алгебре, или музыке, или рисованию, вместо того, чтобы развивать или “вытягивать” человеческую душу.

Возможно, крестьянину вовсе не обязательно знать алгебру, или греческий, или рисование. Но, возможно, было бы и возможным, и целесообразным, чтобы он был способен ясно излагать свои мысли, доходчиво говорить на своем родном языке, различать добро и зло, управлять своими страстями и получать такие удовольствия слуха или зрения, которые его жизнь может сделать доступными для него. Я бы не хотел, чтобы его обучали музыкальной науке, но, несомненно, я бы научил его петь. Я не стал бы учить его рисованию; но, конечно, я научил бы его видеть; не зная ни единого термина ботаники, он должен был бы точно знать привычки и применение каждого листа и цветка на своих полях; и, не обремененный никакими теориями морали или политической философии, он должен был бы помогать своему ближнему и пренебрегать взяткой.

§ 24. Ко многим ценнейшим выводам относительно степени благородства и утонченности, которых можно достичь в рабской или сельской жизни, можно прийти при тщательном изучении благородных трудов Блициуса (Иеремиаса Готтхельфа), которые содержат свидетельства швейцарского характера, не менее ценные в своей прекрасной правдивости, чем то, что Скотт оставил о шотландцах. Я не знаю идеальных женских характеров, независимо от их положения, более величественных, чем у Френели (в “Ульрике камердинере де Ферма” и “Ульрике ле Ферме”); или у Элизы в “Тур де Жакоб”; или более

изысканно нежных и утонченных, чем у Эннели во "Фромажери" и Эннели в "Мире Пейсанов".⁹

§ 25. Насколько эта простая и полезная гордость, эта хрупкая невинность могли бы быть украшены или насколько разрушены высшим интеллектуальным образованием в области литературы или искусств, невозможно узнать без иного опыта, кроме того, который до сих пор позволяло нам приобретать человеческое милосердие.

Все усилия по социальному улучшению парализованы, потому что ни у кого не хватило смелости или дальновидности поставить и довести до конца этот радикальный вопрос: "Что на самом деле является самым благородным тоном и охватом жизни для людей; и как можно распространить эту возможность на наибольшее число людей?" На это отвечают, широко и опрометчиво, что богатство - это хорошо; что знания - это хорошо; что искусство - это хорошо; что роскошь - это хорошо. Тогда как ни одно из них не является хорошим абстрактно, а хорошим только при правильном восприятии. Также еще не были надежно предприняты какие—либо шаги - и, кроме как в безрезультатной рапсодии моралистов, — для выяснения, какую роскошь и какие знания было бы либо любезно даровать, либо разумно желать. Однако, по крайней мере, мы знаем, что история всех времен ясно показывает, что искусства и науки, служащие гордости народов, неизменно ускоряли их гибель; и это также, не осмеливаясь утверждать, что я знаю, я, тем не менее, твердо верю, что те же самые искусства и науки будут столь же отчетливо способствовать возвышению силы и оживлению души каждого народа, который использует их для повышения комфорта скромной жизни и украшает счастливым сознанием непритязательные пути благородного труда.

Итак, о Розе.

§ 26. Последний из червей.

Я сказал, что Тернер изобразил труд людей, их горе и их смерть. Это он сделал почти в том же настроении, которое побудило Байрона написать поэму "Чайльд Гарольд", и самым прекрасным результатом его творчества в центральный период была попытка выразить на одном полотне смысл этой поэмы. Теперь, по странному совпадению, его можно увидеть связанным с двумя другими — мостом Калигулы и "Аполлоном и Сивиллой"; один иллюстрирует тщету человеческого труда, другой - тщету человеческой жизни.¹⁰ Он написал их, как я уже сказал, в том же тоне мысли, который сформировал поэму "Чайльд Гарольд", но с другой силой: чувство красоты у Тернера было совершенным; следовательно, более глубоким, чем у Байрона; с ним можно сравнить только чувство Китса и Теннисона. И любовь Тернера к истине была такой же суровой и терпеливой, как у Данте; так что, когда на эти великие способности ложатся тени отчаяния, крушение становится бесконечно более суровым и печальным. Без милого дома в детстве, без друзей в юности, без любви в зрелом возрасте и без надежды в смерти, Тернер был тем, кем мог бы быть Данте, без "белло овиле", без Казеллы, без Беатриче и без Того, кто дал им все и забрал их всех.

§ 27. Через некоторое время я прослежу это состояние его ума дальше. А пока я хочу, чтобы вы обратили внимание только на результат его работы: на протяжении всей оставшейся жизни, куда бы он ни посмотрел, он видел разрушение.

Руины и сумерки. Каков был отличительный эффект света, который он привнес, такой, какого раньше не рисовал ни один человек? Яркость, действительно, он придавал, как мы видели, потому что это было правдиво; но в этом он лишь довел до совершенства то, что пытались

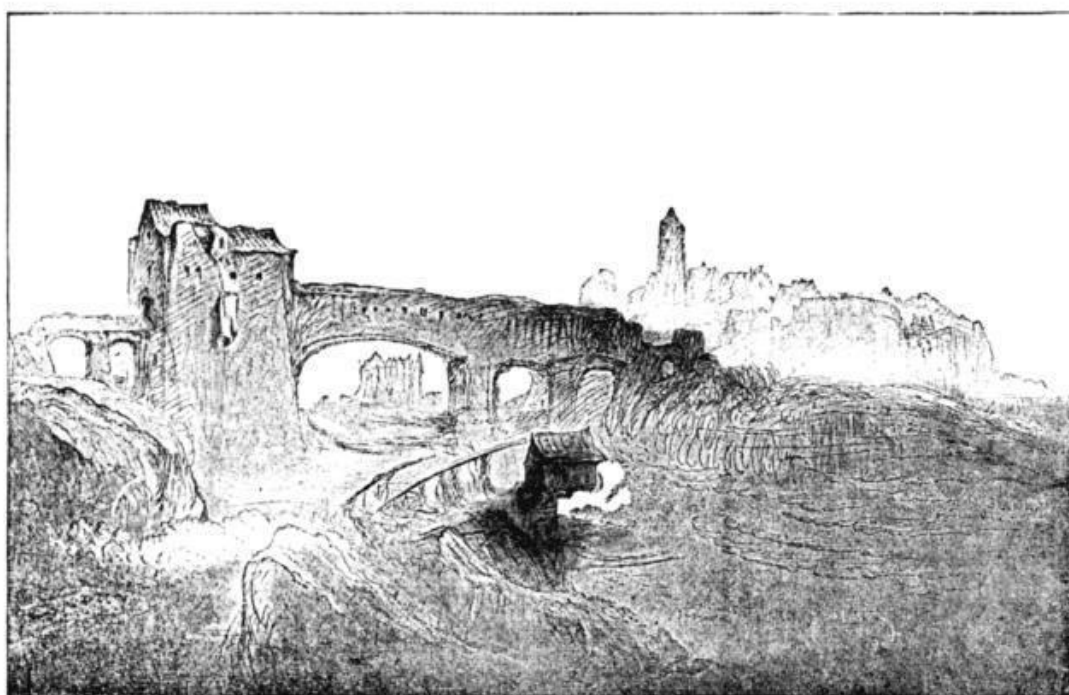
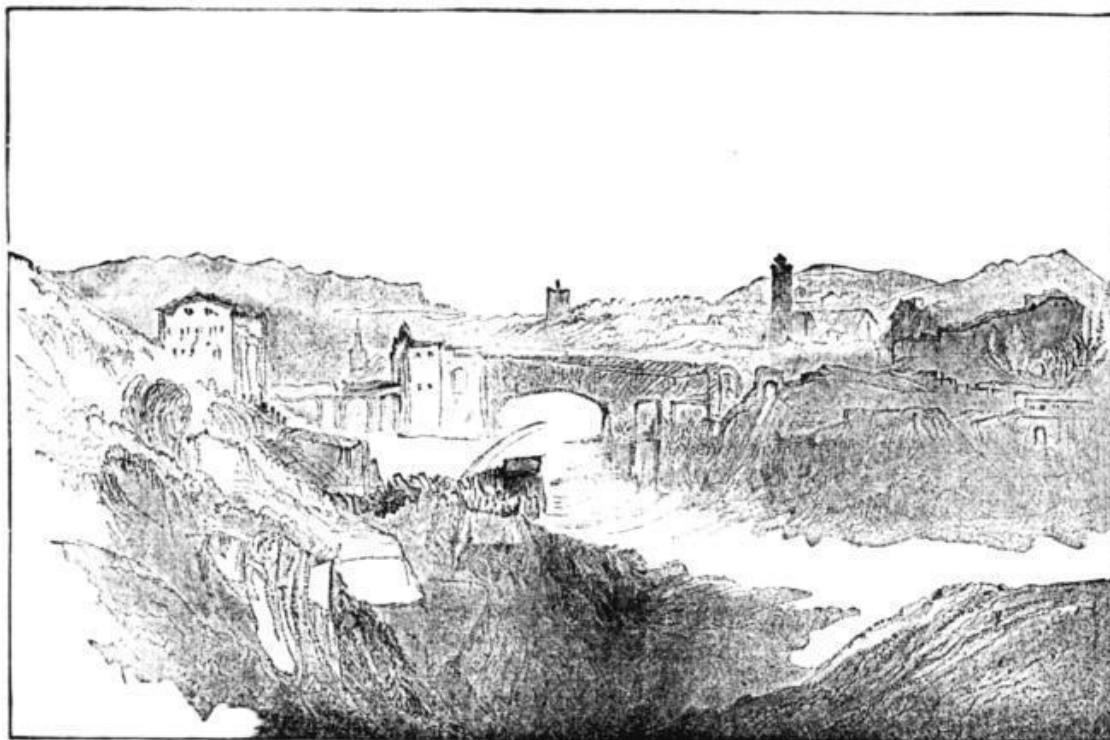
сделать другие. Его собственный любимый свет - не Эгле, а Эгле Гесперид. Угасают последние лучи заката. Слабое дыхание печали ночи.

§ 28. И угасание заката, обратите также внимание, на руинах. Я не могу не удивляться, что эта разница между работой Тернера и предыдущей художественной концепцией не была более заметна. Никто из великих ранних художников не рисовал руины, разве что в обязательном порядке. Разрушенные здания, созданные ими, разрушены искусственно, как модели. Здесь нет реального ощущения упадка, в то время как Тернер лишь на мгновение заикливается на чем-то другом, кроме разрухи. Возьмите "Liber Studiorum" и понаблюдайте, как это чувство упадка и унижения придает торжественность всем его самым простым предметам; даже его взгляду на повседневный труд. Я отметил эту тенденцию при рассмотрении конструкции Мельницы и замка, но наблюдаю за ее продолжением на протяжении всей книги. Нет ликования ни в процветающем городе, ни на ярмарке, ни в счастливом сельском труде, ни в сборе урожая. Только перемалывание на мельнице и терпеливая борьба с тяжелыми условиями жизни. Обратите внимание на два запущенных фермерских двора, на телегу, лемех плуга и гниющую борону; обратите внимание на пастораль на берегу ручья, с его заброшенным ручьем, и изможденными деревьями, и мостом со сломанными перилами, и дряхлыми детьми, пораженными лихорадкой— один тупо сидит у стоячего ручья; другой в лохмотьях, в шляпе старика, хромот, опираясь на палку. Затем "Изгородь и канавы" с ее унылым небом и увядшими деревьями — изрубленными, искусанными и истощенными глинистой почвой, превратившимися во что-то среднее между деревьями и хворостом; ее подлые, болезненные рабочие — полларды, похожие на ствол ивы, который они рубят; и неряшливая крестьянка в поношенном плаще и потрепанной шляпке — английская дриада. Затем Водяная мельница, за упавшими ступенями, заросшими чертополохом: сама по себе развалина, сначала построенная из глины, а теперь подпертая с обеих сторон; доски, вырванные из сарая для скота; хлипкая балка, расщепленная на конце, прислоненная к жилому дому от разрушенного причала на берегу реки; старый жернов, бесполезный уже много дней, наполовину зарытый в ил у подножия стены; вялые дети, вялая собака и бедная сборщица, несущая свой единственный сноп молот. Затем "Торфяное болото" с его холодным, мрачным дождем и опасным трудом. И последнее и главное - мельница в долине Шартрез. Другой, кроме Тернера, нарисовал бы монастырь; но у него не было сочувствия к надежде, не было жалости к лености монаха. Он нарисовал мельницу в долине. Нависающий над ним обрыв и дикость темного леса вокруг; слепая ярость и мощь горного потока катились под ним, — спокойный закат вверху, но угасающий в долине, оставляя ее реву бурных вод и вздоху сосновых ветвей в ночи.

§ 29. Таков его взгляд на человеческий труд. О человеческой гордыне, посмотрите, какие записи. Башня Морпет, лишенная крыши и черная; ворота старой стены Уинчелси, стадо овец, загнанное *вокруг* нее, а не *сквозь* нее; и хор Риво, и Киркстоллский склеп; и Данстенборо, бледнеющий над морем; и Чепстоу, с тусклым светом сквозь узорчатые окна; и Линдисфарн, с убывающей высотой заброшенной шахты и стены; и последний и самый милый, Рэглан, в полном одиночестве, среди дикого леса собственной прелести; башни, увитые плющом, и корни леса задыхались от подлеска, и ручей вяло журчал среди лилий и осоки. Легенды о серых рыцарях и заколдованных дамах, отгоняющих детей дровосека на закате.

Это его разновидность человеческой гордости. О человеческой любви: Прокрида, погибающая от стрелы; Гесперия - от клыка гадюки; и Рипа, более чем мертвая, рядом со своими детьми.

§ 30. Таковы уроки Liber Studiorum. Всегда молчаливый, с горьким безмолвием, не желающий раскрывать свой смысл, когда видит, что его никто не слышит, Тернер обозначал эту цель лишь легкими словами презрительного гнева, когда слышал о чьих-либо попытках представить тот или иной отдельный предмет как более красивый, чем остальные. “Какая от них польза, - сказал он, - как не вместе?”¹¹ Смысл всей книги был символизирован на фронтисписе, который он выгравировал собственноручно: Тир на закате с похищением Европы, что указывает на символику упадка Европы через Тир, ее красоту, переходящую в ужас и осуждение (Европа - мать Миноса и Радаманта).¹²



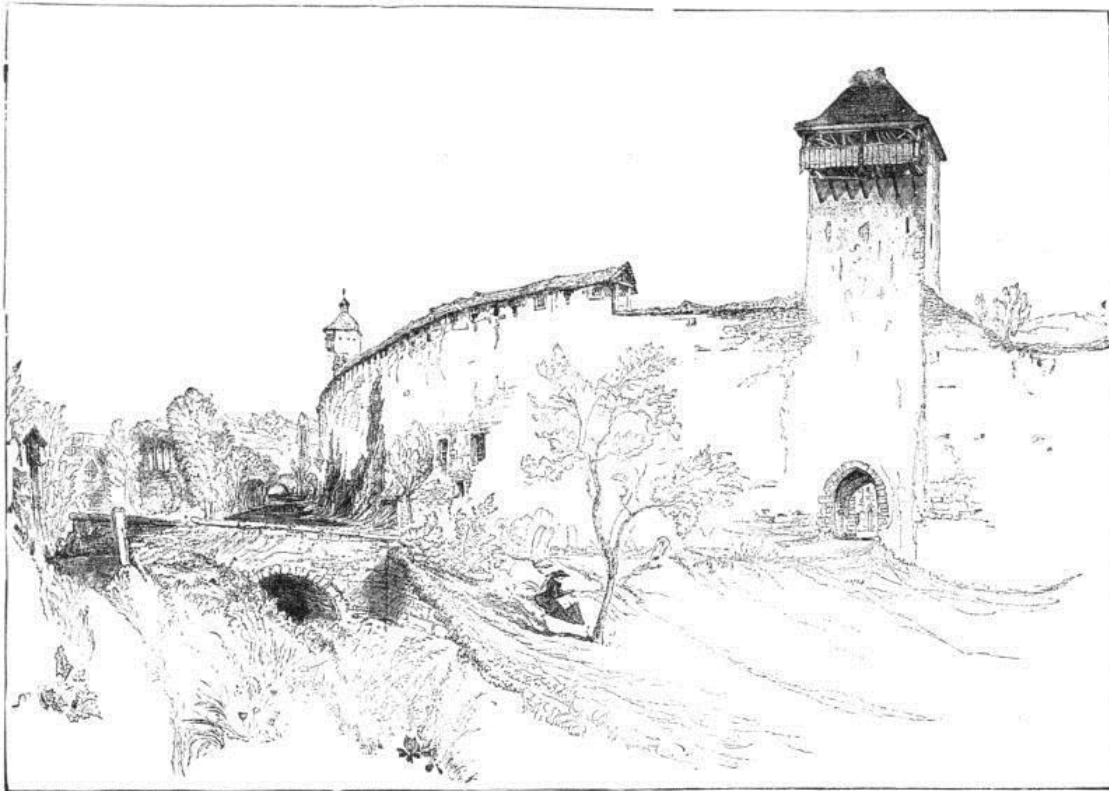


83. Райнфельденский мост.

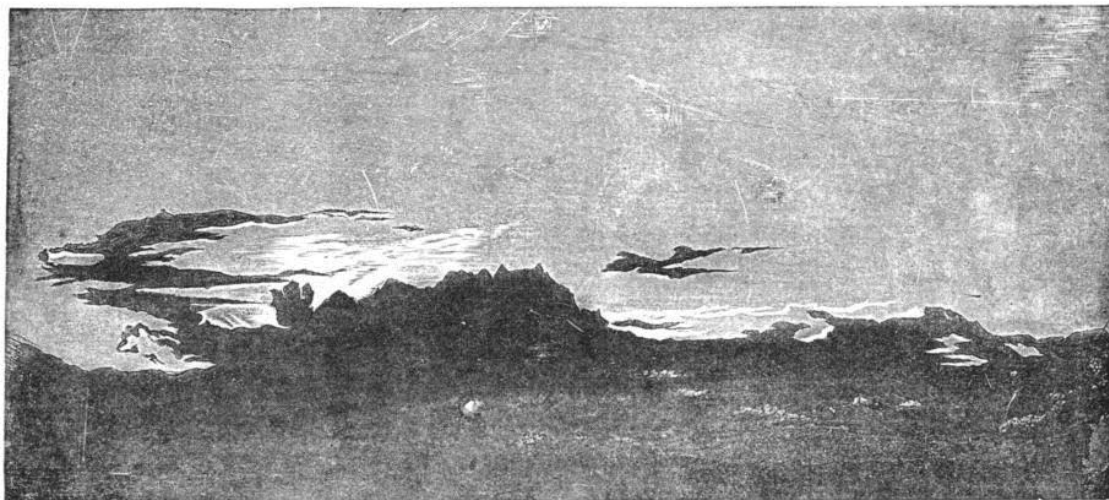
§ 31. Мне не нужно проследивать дальше темную нить, читатель может неотрывно следовать за ней через всю свою работу и жизнь, за этой нитью Атропоса.¹³ В заключение я лишь укажу на интенсивность, с которой его воображение всегда останавливалось на трех великих городах Карфагене, Риме и Венеции — особенно в связи с мыслями и исследованиями, которые привели к созданию картины "Сад Гесперид", изображающей смерть, сопутствующую тщетной погоне за богатством; Рим, показывающий смерть, сопутствующую тщетной погоне за властью; Венеция, смерть, сопутствующую тщетной погоне за красотой.

Какими странно многозначительными, понятыми таким образом, становятся эти его последние венецианские мечты, сами по себе такие прекрасные и такие хрупкие; обломки всего, чем они были когда—то, - сумерки сумерек!

§ 32. Тщеславная красота; но не все напрасно. Непохожи по рождению, насколько похожи по своему труду и своей власти над будущим эти мастера Англии и Венеции — Тернер и Джорджоне. Но десять лет назад я увидел последние следы величайших работ Джорджоне, которые еще сияли, как алое облако, в Фондако де Тедески.¹⁴ И хотя это алое облако ("сангвиния и фьяммеджанте", за то, что ты разделяешь любовь, насилие и рапиру, иль сердце нежности") действительно может растаять в бледности ночи, и сама Венеция покинет свои острова, как венок из гонимой ветром пены исчезает с заросшего травой пляжа, - то, что она завоевала верным светом и истиной, никогда не исчезнет. Богиня Моря, Богиня Солнца, отмеряет ей бессмертие по ее песку. Раскрасневшийся над Аверном Адрианского озера ее дух все еще виден, держащим золотую ветвь; из уст Морской Сивиллы люди еще долгие века будут узнавать, что самое благородное и прекрасное; и где-то далеко, как шепот в кольцах раковины, проникающий в глубины сердец народов, вечно будет звучать чарующий голос Венеции.



84. Мир.



68. Monte Rosa. Закат.

1 В Берлине есть очень замечательная и почти обманчивая имитация солнечного света работы Рубенса. Он падает сквозь разорванные облака на ангелов, их плоть пронизана солнечным светом и тенью.

2, Точнее говоря, не тень, а темная сторона. Все тени, как таковые, имеют негативный цвет, но, как правило, отраженный свет теплее прямого; и когда прямой свет теплый, чистый, и наивысшей интенсивности, его отражение алое. Тернер обычно в своих более поздних набросках использовал киноварь для набросков карандашом в "эффектах солнца".

3 Следующая система различных утверждений, сделанных относительно цвета в разных частях моих работ, может быть полезна студенту:—

1. Абстрактный цвет имеет гораздо меньшее значение, чем абстрактная форма (том I, глава V.); иными словами, если бы от нас зависел выбор, будем ли мы вырезать, как Фидий (предположим, что Фидий никогда не использовал цвет), или распределять цвета шали, как индейцы, то не было бы вопроса о том, какую силу нам следует выбрать. Разница в рангах огромна; нет никакого способа оценить или измерить ее.

Итак, опять же, если от нас зависит выбор, будем ли мы великими в изобретении формы, выражаясь только светом и тенью, как Дюрер, или великими в изобретении и применении цвета, заботясь только о неуклюжей форме, как Бассано, то вопросов все равно нет. Попробуйте быть Дюрером, одним из двух. Итак, опять же, если нам нужно дать отчет или описание чего—либо — если это объект повышенного интереса - его форма всегда будет такой, о какой мы должны рассказать в первую очередь. Ни пятна леопарда, ни куропатки не имеют первостепенного значения при описании зверя или птицы. Но зубы и перья имеют значение.

2. Во-вторых. Хотя цвет имеет меньшее значение, чем форма, если вы его вообще вводите, он должен быть правильным.

Люди часто говорят о римской школе так, как будто она была выше венецианской, потому что ее колорит “подчиненный”.

Его цвет не подчиненный. Это ПЛОХО.

Если вы рисуете цветные объекты, вы должны либо нарисовать их правильно, либо неправильно. Другого выбора нет. Вы можете использовать как можно меньше цвета — например, простой оттенок розового в рисунке мелом; или вообще бледные оттенки — как Микеланджело в Сикстинской капелле. Любая такая работа подразумевает слабость или несовершенство, но не обязательно ошибку. Но если вы рисуете полноцветно, как Рафаэль и Леонардо, вы должны быть либо правдивы, либо фальшивы. Если это правда, вы будете рисовать как венецианка. Если ваша форма фальшива, она, в высшей степени красивая, может отвлечь внимание зрителя от фальшивого цвета или побудить его простить ее, а если плохо преподана, даже полюбить ее; но от этого ваша картина не становится лучше. Если бы Леонардо и Рафаэль рисовали так, как Джорджоне, их творчество было бы грандиознее, а не меньше, чем сейчас.

3. Безупречный цвет - это самая редкая и ценная (техническая) способность, которой может обладать художник. Среди настоящих художников, чьи работы существуют, было только семь выдающихся колористов (а именно, Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторет, Корреджо, Рейнольдс и Тернер); но имена великих дизайнеров, включая скульпторов, архитекторов и металлистов, многочисленны. Кроме того, если вы умеете в совершенстве раскрашивать, вы наверняка сможете делать все остальное, если захотите. Еще не было колориста, который не умел бы рисовать; но способность воспринимать форму может существовать сама по себе. Однако я верю, что в конечном итоге будет обнаружено, что *идеальные* свойства цвета и формы всегда сочетаются. Формы Тициана благороднее, чем у Дюрера, и более утонченны; я несколько не сомневаюсь, что Фидий мог бы рисовать так же благородно, как резал. Но когда силы не являются высшими, мудрейшие люди обычно пренебрегают даром цвета и развивают дар формы.

Я не счел нужным в настоящее время вдаваться в какое-либо исследование построения цветовой системы Тернера, потому что публика в настоящее время настолько неосознаваема в значении и природе цвета, что они не поняли бы, о чем я говорил. Более чем смехотворная глупость системы современной акварели, в которой предполагается, что каждый оттенок на рисунке может быть выгодно перетекать в любой другой, должна препятствовать, пока она влияет на массовое сознание, даже зарождающемуся исследованию искусства цвета. Но в помощь любому одинокому и кропотливому ученику можно отметить, что колорит Тернера основан скорее на Корреджо и Бассано, чем на центральных венецианцах; он включает в себя более нежное и постоянное обращение к свету и тени, чем у Веронезе; и более сверкающий, подобный драгоценному камню блеск, чем у Тициана. Я не люблю использовать техническое слово, запятнанное аффектацией, но нет другого слова для обозначения того, что я имею в виду, говоря, что цвет Тернера в полной мере соответствует "morbidezza" Корреджо, включая также, в надлежащем месте, условия мозаичного эффекта, подобные цветам в индийском узоре, не выполненные ни одним предыдущим мастером в живописи; и фантазию изобретательного расположения, соответствующую Бетховену в музыке. По сочетанию и выразительности текстуры или построения поверхностей (в виде их расцвета, блеска или замысловатости) ему нет равных — ни один натюрморт любого другого мастера ни на мгновение не сравнится с натюрмортом Тернера, когда его работы выполнены в натуральную величину, как в его многочисленных этюдах о птицах и их оперении. Эта "морбидецца" цвета ассоциируется, точно так же, как это было у Корреджо, с изысканной чувствительностью к тонкости и замысловатости изгиба: изгиб, как уже отмечалось во втором томе, относится к линиям так же, как градация к цветам. Этот предмет также слишком сложен и слишком мало изучен публикой, чтобы затрагивать его здесь, но следует отметить, что это качество рисунка Тернера, которое лучше всего можно передать с помощью гравировки, было выражено в наименьшей степени из-за постоянного уменьшения или изменения пропорций пластин. Издатели, конечно, обычно требуют, чтобы их листы были одного размера (листы в этой книге представляют собой ужасающее исключение из общепринятой практики в этом отношении); Тернер всегда делал свои рисунки длиннее или короче на полдюйма или больше, в зависимости от тематики; граверы сжимали или расширяли их, чтобы они подходили для книг, полностью разрушая природу каждого изгиба рисунка. Простое сокращение неизбежно влечет за собой такую потерю в некоторой степени; но степень, в которой это, вероятно, связано с этим, любопытным образом иллюстрируется 61-й таблицей в этом томе, уменьшенной по моему рисунку пером, длиной 18 дюймов. Рис. 101 - факсимиле крючка и куска драпировки на переднем плане на моем рисунке, который очень близко соответствует изгибам Тернера: сравните их с изгибами либо на фото 61, либо на опубликованной гравюре из серии "Англия". Табличка напротив (80) представляет собой часть переднего плана рисунка Лланбериса (серия "Англия"), также имеющую реальный размер; и интересна тем, что демонстрирует изящество изгиба Тернера даже тогда, когда он рисовал быстрее всех. Рисунок выполнен наспех, и, закончив с камнями и водой, он, по-видимому, немного устал и несколькими порывистыми движениями руки зачеркнул сломанную изгородь водопоя для скота. Тем не менее, изгиб и группировка линий по-прежнему совершенно нежны. Насколько сильно отрывок проигрывает в уменьшении, можно увидеть, взглянув на опубликованную гравюру.

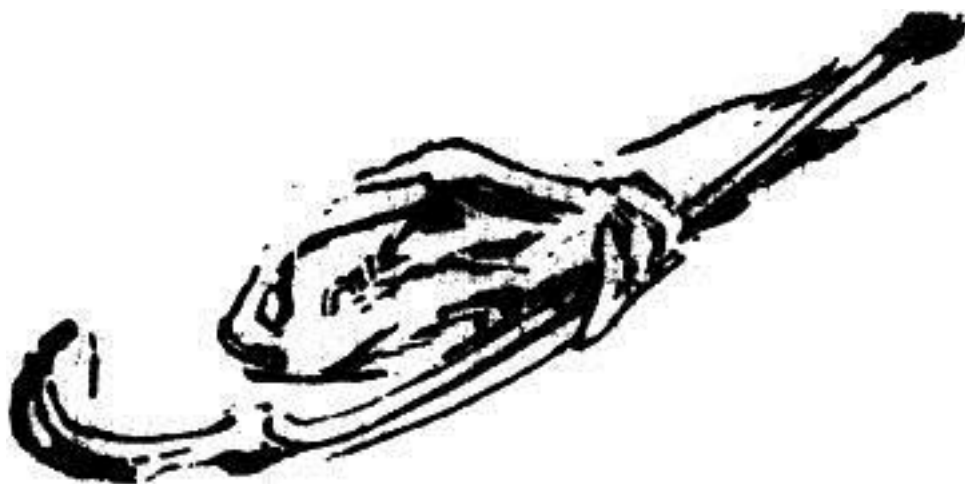


Рис. 101.

4. Цвет, как указано в тексте, является очищающим или освящающим элементом материальной красоты.

Если да, то насколько менее важен, чем форма? Потому что от формы зависит существование; от цвета - только чистота. Согласно левитскому закону, ни алый цвет, ни иссоп не могли очистить уродов. Итак, согласно всем законам природы, сначала должны быть члены правильной формы; затем в них должны быть освящающий цвет и огонь.

Тем не менее, в этом вопросе есть несколько больших трудностей и аспектных противоречий, которые я должен попытаться сейчас четко и окончательно урегулировать. Поскольку цвет - это тип Любви, он подобен ей во всех ее проявлениях; и в практической работе человеческих рук он поддерживает изменения достоинства точно так же, как изменения человеческой сексуальной любви. Эта любовь, когда она истинна, верна, прочно закреплена, является в высшей степени освящающим элементом человеческой жизни: без нее душа не может достичь наивысшей степени святости. Но если она поверхностна, неверна, направлена не по тому пути, это также один из сильнейших развращающих и унижающих достоинство элементов жизни.

Между этими низменными и возвышенными состояниями Любви находятся состояния без любви; некоторые из них холодны и ужасны; другие целомудренны, инфантильны или аскетичны, несущие беспечным мыслителям видимость чистоты более высокой, чем чистота Любви.

Так же обстоит дело и с типом Цвета Любви. Если следовать опрометчиво, грубо, нечестно, ради простого удовольствия, без всякого почтения, это становится искушением и ведет к развращению. Соблюдаемый верой, с интенсивной, но благоговейной страстью, он является самым священным из всех аспектов материальных вещей.

Между этими двумя способами достижения цели возникают два способа отказа от нее — один, темный и чувственный; другой, величественный и серьезный, обладающий большим аспектом благородства.

Таким образом, мы имеем, во-первых, грубую любовь к цвету, как выбор вульгарным человеком безвкусных оттенков в одежде.

Затем, опять же, мы имеем дело с подлым презрением к цвету, о котором я подробно говорил в другом месте. Таким образом, мы имеем возвышенное презрение к цвету, как в рисунках

Дюрера и Рафаэля; наконец, самое строгое и страстное следование ему у Джорджоне и Тициана.

5. Цвет - это больше, чем все элементы искусства, награда за правдивость цели. Этого момента я раньше не замечал, и он в высшей степени любопытен. Мы только что увидели, что при описании чего-либо само по себе наиболее важными моментами являются моменты формы. Тем не менее, форма объекта является его собственным атрибутом; особым, не разделяемым с другими вещами. Ошибка в описании этого не обязательно влечет за собой более широкую ошибку.

Но его цвет отчасти его собственный, отчасти общий с другими предметами вокруг него. Оттенок и сила всего широкого солнечного света связаны с цветом, который он отбрасывает на эту единственную вещь; фальсифицировать этот цвет - значит искажать и нарушать гармонию дня: кроме того, каким бы цветом он ни был, этот единственный объект изменяет оттенки вокруг себя; отражая в них свой собственный, противопоставляя их, смягчая их повторением; одна фальшь в цвете в одном месте подразумевает тысячу по соседству. Следовательно, за ложь в цвете предусмотрены особые наказания, а за правдивость в нем - особые награды. Форма может быть достигнута в совершенстве художниками, которые в ходе своего обучения постоянно изменяют или идеализируют ее; но только самая строгая точность достигнет цвета. Идеализируйте или изменяйте это, и вы пропали. Меняетесь ли вы, унижая или преувеличивая, — ослепляя или приходя в упадок, — у вас одна судьба - разорение. Умышленно нарушайте истину в малейшей частности или, по крайней мере, приобретите привычку нарушать ее, и всевозможные неудачи и ошибки будут окружать вас и преследовать до самого вашего падения.

Следовательно, также, пока вы работаете только с формой, вы можете развлекать себя фантазиями; но цвет священен - в этом вы должны придерживаться фактов. Отсюда очевидная аномалия, заключающаяся в том, что единственными школами цвета являются школы реализма. Люди, которых интересует только форма, могут блуждать в мечтах о спиритуализме; но колорист должен придерживаться сути. Чем больше его сила в цветовых чарах, тем более строгим и постоянным будет его здравый смысл. Фузели может дико блуждать среди серых спектров, но Рейнольдс и Гейнсборо должны оставаться среди бела дня, с чистой человечностью. Веласкес, величайший колорист, является самым точным портретистом Испании; Гольбейн, самый точный портретист, является единственным колористом Германии; и даже Тинторет пришлось пожертвовать некоторыми из высочайших качеств своего цвета, прежде чем он смог уступить полетам своенравного, хотя и могучего воображения, в котором его разум поднимается или опускается от царственного спокойствия Тициана.

4 Сравните смерти Иорама, Ирода и Иуды.

5 Таким образом, железнодорожный мост над падением Шаффхаузена и тот, что находится на берегу Женевского озера в Кларенсе, разрушили силу двух пейзажей, которые ничто и никогда не сможет заменить этим местом, привлекая высшие слои европейского сознания.

6 “Есть три вещи, которые никогда не бывают удовлетворены, да, четыре вещи, которые не говорят ” этого достаточно”: могила; и бесплодное чрево; земля, которая не наполнена водой; и огонь, который не говорит ” этого достаточно”!”

7 Плохое слово, это всего лишь “предвидение”, опять же на латыни; но у нас нет другого хорошего английского слова для того смысла, в который оно было искажено.

8 Я не могу повторять слишком часто (поскольку кажется почти невозможным хотя бы в малейшей степени пробудить общественное сознание к осознанию этого факта), что корень всех благожелательных и полезных действий по отношению к низшим классам заключается в разумном направлении покупок, то есть в том, чтобы тратить деньги, насколько это возможно, только на продукты здорового и естественного труда. Любая работа с огнем более или менее вредна и унижает достоинство; то же самое относится и к шахтному или машинному труду. В настоящее время они развивают больше интеллекта, чем сельский труд, но это только потому, что низшим классам не дается никакого образования в собственном смысле этого слова, поэтому для них лучше всего подходят те занятия, которые заставляют их приобретать некоторые точные знания, дисциплинируют их присутствие духа и вводят их в сферы, в которых они могут подняться до командных должностей. Должным образом обученный пахарь должен быть более умным, а также более здоровым, чем шахтер.

Каждая нация, желающая облагородить себя, должна стремиться содержать как можно большее число людей сельским и морским трудом (включая рыболовство). В этом месте я не могу вдаваться в рассмотрение относительных преимуществ различных каналов производства. Любой, кто искренне желает действовать на основе таких знаний, не встретит трудностей в их получении.

Мне также предстоит провести несколько серий экспериментов и исследований, прежде чем я смогу с уверенностью говорить по некоторым вопросам, связанным с образованием; но я не сомневаюсь, что каждого ребенка в цивилизованной стране следует обучать первым принципам естественной истории, физиологии и медицины, а также совершенству пения, насколько у него есть способности, и точному рисованию любой определенной формы в любом масштабе.

Этим вещам его следует учить, требуя, чтобы он посещал школу не более трех часов в день, а по возможности и меньше (лучшая часть образования детей заключается в оказании помощи их родителям и семьям). Другие элементы его обучения должны относиться с уважением к профессии, которой ему предстоит заниматься.

Современные системы оздоровления слишком склонны путать отдых рабочего с его образованием. Он должен быть подготовлен к своей работе, прежде чем ему будет позволено взяться за нее; и освежен и освобожден, пока он занимается ею.

Следует приложить все усилия, чтобы побудить к принятию национального костюма. Чистота и опрятность в одежде всегда должны вознаграждаться некоторым удовлетворением личной гордости; и особым достоинством национального костюма является то, что он поощряет и удовлетворяет желание хорошо выглядеть, не вызывая желания выглядеть лучше своих соседей — или надежды, свойственной исключительно англичанам, быть принятыми за человека с более высоким жизненным положением. Костюм действительно может стать кокетливым, но редко неприличным или вульгарным; и хотя французская бонна или швейцарская крестьянка могут одеваться так, чтобы унизить равных себе, ни одна из них никогда не желает и не ожидает, что ее примут за хозяйку.

9 Эта последняя книга должна быть внимательно прочитана всеми лицами, интересующимися социальными вопросами. Как повесть, она достаточно скучна, но на всем протяжении отличается сдержанной трагической силой высочайшего порядка; и ее стоило бы прочесть, если бы не история Эннели и последние полстраницы ее завершения.

10 Кумская сивилла Деифоба в юности была возлюбленной Аполлона; который, пообещав даровать ей все, что она попросит, она взяла горсть земли и попросила, чтобы она прожила

столько лет, сколько пылинок было в ее руке. Она получила свое прошение. Аполлон даровал бы ей вечную молодость в обмен на ее любовь, но она отвергла его и прожила долгие века, известная, наконец, только по своему голосу”. — (Смотрите мои заметки в галерее Тернера.)

11 Тернер, по-видимому, никогда ни от кого не требовал заботы о своих отдельных работах. Единственное, что он иногда говорил, было: “Держи их вместе”. Казалось, его не волновало, насколько сильно они пострадали, если бы в них была оставлена только запись мысли, и они хранились в той последовательности, которая дала бы ключ к их значению. Я никогда не видел, чтобы он в доме моего отца хоть на мгновение взглянул на какой-нибудь из своих собственных рисунков: Я наблюдал, как он сидел за обедом почти напротив одной из своих главных картин — его глаза ни разу не обратились к ней.

Но, тем не менее, отсутствие признательности сильно тронуло его; главным образом из-за непонимания смысла сказанного. Однажды он в течение четверти часа изо всех сил пытался заставить меня угадать, что он делает с портретом Наполеона, еще до того, как он был выставлен, в грубой форме давая мне намек за намеком; но я не мог угадать, а он не хотел мне говорить.

12 В этой книге я ограничиваюсь простым указанием на тон его мышления, поскольку сколь-нибудь подробно проиллюстрировать их пока невозможно. Изучив серию рисунков, сделанных Тернером в последние годы его жизни во владении нации, можно обнаружить, что почти все они сделаны ради какого-то свидетельства человеческой силы, частично победоносной, частично покоренной. Вряд ли найдется хоть один пример пейзажа, написанного ради его собственной абстрактной красоты. Мощь и запустение, или мягкая задумчивость, - это элементы, которые ищут главным образом в пейзаже; поэтому почти все более поздние зарисовки сделаны среди горных пейзажей, и в основном это крепости, деревни или мосты и дороги среди самых диких Альп. Перевал Сен-Готард, особенно с самых ранних дней, занимал его ум, но не как часть горного пейзажа, а как чудесная дорога; и большой рисунок, который я постарался с некоторой тщательностью проиллюстрировать в этой книге, последний рисунок Альп, сделанный им с неиссякаемой энергией, был полностью создан для того, чтобы показать, как он выжил на этом мучительном пути сквозь лавины и штормы, с того дня, когда он впервые нарисовал два моста в Liber Studiorum. Рисунок 81, представляющий собой фрагмент русла ручья слева в натуральную величину, где его камни кажутся вот-вот сметенными, и земля, на которой мы стоим вместе с ними, на данный момент в достаточной степени завершает серию иллюстраций по этому предмету; и, если сравнить с рисунком 80, будет полезно также показать, насколько разнообразным в своем понимании и восторге был этот странный человеческий разум, способный на все терпение и всю энергию и совершенный в своем сочувствии, будь то в гневе или спокойствии. Хотя он всегда с особой любовью вспоминал перевал Сен-Готард, он, кажется, изучил всю Швейцарию в поисках всех записей, которые смог найти о грандиозных человеческих усилиях любого рода; я не думаю, что есть хоть одна баронская башня, хоть одна разрушенная арка альпийского моста, хоть одна сверкающая башня обветшалой деревни или заброшенного монастыря, которые он не нарисовал; во многих случаях круг за кругом, снова и снова, со всех сторон. Теперь, когда я выполнил эту работу, я намереваюсь, если мне будут дарованы жизнь и силы, проследить за ним во время этих последних путешествий и сделать такие записи о его самых любимых местах, которые смогут полностью интерпретировать оставленные им рисунки. В трех следующих разделах я привел пример работы, которую необходимо выполнить и к которой, как указано в предисловии, я частично уже приступил. На рисунке 82 представлены примерно две записки Тернера о мосте через Рейн. Они представлены довольно несовершенно, потому что я не хочу утруждать себя ими в

таком масштабе. Если я вообще смогу их выгравировать, то это должны быть их собственные размеры; но их достаточно, чтобы дать представление о том, как он обычно обходил место, делая набросок за наброском его аспектов, с каждой точки или полукруга по компасу. В Национальной галерее есть еще три эскиза этого моста, гораздо более подробные, чем эти.

Нацарапанное на обороте одного из них слово “Райнфельс”, которое, как я знал, не могло относиться к Райнфельсу близ Бингена, дало мне ключ к разгадке этого места: старинный швейцарский городок, расположенный в семнадцати милях выше Базеля, прославленный в истории Швейцарии как главная крепость, защищающая границу со стороны Шварцвальда. Я отправился туда, как только разложил наброски Тернера в 1858 году, и нарисовал их пером (или кончиком кисти, более сложным в обращении, но более совершенным инструментом) со всех сторон, на которых Тернер их нарисовал, передавая каждую деталь с раболепной точностью, чтобы показать точные изменения, которые он вносил по мере составления своих сюжетов. Мистер Ле Ке прекрасно скопировал два из этих этюдов, листы 83 и 84; на первом из них изображен мост, начертанный с того места, где Тернер делал свой верхний меморандум; после этого он спустился поближе к рыбацкому домику и снял второй; в которую он без колебаний разделяет на Рейн мощной пирамидальной скалой, чтобы получить группу четких линий, указывающих на его главный объект, башню (сравните § 12, стр. 170 выше); и отбрасывает пенящуюся массу воды влево, чтобы дать лучшее представление о силе реки; все изменения формы в самой башне в высшей степени искусны и величественны. Подняв все это выше моста, убрав козырек с фронтона слева и добавив маленькое окно в крыше в центре, мы придаем ему совершенно благородный вид, а не изломанный и заурядный. Я добавил другой предмет, фото 84, — хотя я не мог бы привести рисунок Тернера, который он иллюстрирует, — просто чтобы показать, какого рода сцены современные амбиции и безрассудство разрушают по всей Швейцарии. На фото 83 вдалеке, чуть слева от башни моста, видна небольшая темная башня. Обойдя его почти до подножия, с внешней стороны города, а затем повернув назад, чтобы городские стены оказались справа от вас, вы, я надеюсь, все еще сможете увидеть предмет третьей фотографии; старый мост через ров, еще более старую стену и башни; гнездо аиста на вершине ближайшей из них; сам ров, теперь почти заполненный нежнейшей травой и цветами; маленький горный ручеек, журчащий среди них, и первый лесистый мыс Юры за ним. Если бы Райнфельден был наименее примечательным местом, а не почти разрушенной деревней, именно этот участок земли, который за небольшую плату или вообще ничего не стоил, был бы превращен в железнодорожную станцию, а его буфетная была бы построена из камней башен.

13 Я не довел до конца, как должен был бы сделать, будь задача менее болезненной, свое утверждение о том, что Тернер должен был изображать не только труд и горе людей, но и их смерть. Нет такой формы насильственной смерти, которую бы он не изобразил. Выдающийся во многих вещах, он, к сожалению, выдающийся и в этом. Дюрер и Гольбейн нарисовали скелет во время его допроса; но Тернер, подобно Сальватору, словно находясь под каким-то странным очарованием или пленом, нарисовал его за работой. Наводнение, и пожар, и крушение, и битва, и эпидемия; и одинокая смерть, еще более страшная. Самая благородная из всех табличек Liber Studiorum, за исключением Виа Мала, выгравирована его собственной рукой, изображающая одинокого, но живого моряка, разбившегося ночью о гранитный берег, — его тело и протянутые руки едва видны во впадине горной волны, между ней и нависающей стеной скалы, полой, отполированной и бледной от ужасных облаков и цепкой пены.

И помните также, что само небесное знамение, которое в истинном понимании является прообразом любви, должно было означать прообраз смерти. Алый цвет облаков был для него

символом разрушения. В его представлении это был цвет крови. Поэтому он использовал его при падении Карфагена. Обратите внимание на его собственные написанные слова —

“В то время как над западной волной *обагрилось* кровью

солнце,

Собираясь воедино, распространился штормовой сигнал, И установился
зловещий”

Так он использовал это в "Работоторговце", в "Улиссе", в "Наполеоне", в "Гольдау"; снова и снова в слабых намеках и мимолетных мечтах, из которых одна из самых печальных и нежных - небольшой набросок зари, сделанный в его последние годы. Это небольшой участок ровного морского берега; за ним на востоке разливается ясный, мягкий свет; последние грозные облака тают, косые в утреннем воздухе; какое-то маленькое судно — вероятно, угольщик — затонуло ночью, вся команда погибла; на берег вышла одинокая собака. Совершенно измученный, его конечности подкашиваются, и, опустившись на песок, он стоит, воя и дрожа. На рассветных облаках появляется первый алый отблеск, только слабого оттенка, отражающийся таким же слабым пятном крови на песке.

Утренний свет используется с более возвышенным значением на рисунке, сделанном в качестве дополнения к "Гольдау", выгравированном в четвертом томе. Озеро Цуг, подернутое рябью заката в Гольдау, убаюкано ровной лазурью ранних облаков; и шпиль Арта, который темной точкой виден на краю золотого озера, в открывающемся свете виден бледным на фоне пурпурных гор. Наброски к этим двум сюжетам, я не сомневаюсь, были сделаны с учетом реальных последствий ненастного вечера и следующего за ним рассвета; но оба они были сделаны с серьезным смыслом. Багровый закат освещает долину скальных гробниц, отброшенных на нее павшим Россбергом; но восход солнца золотит своими ровными лучами две вершины, защищающие деревню, давшую название Швейцарии; и само светило первым прорывается сквозь тьму на самом конце перевала к высокогорному озеру Эгери, где свободы кантонов были завоеваны в результате боевой атаки при Моргартене.

14 В начале этой главы я выгравировал один из фрагментов этих фресок, сохранившихся, правда, несовершенно, но с некоторым ощущением их благородства, работы Дзанетти, чьи слова о них я процитировал в тексте. Тот, который я видел, был первым рисунком, приведенным в его книге; тот, что выгравирован на моей Тарелке, третий, полностью погиб; но даже эта запись Дзанетти драгоценна. Несовершенства формы, присутствующие в нем слишком явно, определенно принадлежат не Джорджоне, а переводчику; тем не менее, именно из-за этих недостатков, а также из-за его красоты, я выбрал его как лучший образ, который я мог дать о силе венецианского искусства; которое было выведено, следует всегда помнить, из признания естественной истины людьми, которые слишком сильно любили красоту, чтобы думать, что ее можно завоевать ложью.

The words of Zanetti himself respecting Giorgione's figure of Diligence are of great value, as they mark this first article of Venetian faith: "Giorgione per tale, o per altra che vi fosse, contrassegnolla con quella spezie di mannaia che tiene in mano; per altro tanto ci cercava le sole bellezze della natura, che poco pensando al costume, ritrasse qui una di quelle donne Friulane, che vengono per servire in Venezia; non alterandone nemmeno l'abito, è facendola alquanto attempata, quale forse ci la veda; senza voler sapere che per rappresentare le Virtù, si suole da pittori belle è fresche giovani immaginare."

Сравните с этим то, что я сказал о "Магдалине" Тициана. В этом месте мне следовало бы остановиться также на стойком переносе всего ужасного, что отмечено в "Нотоми" Тициана и в "Марсии" Веронезе. Чтобы полностью понять венецианский образ мыслей, ученику всегда следует ставить тарелку из этой серии "Нотоми" рядом с лучшей гравюрой Тициана "Флора", которую он может достать.

У меня сложилось впечатление, что основа плоти на этих фресках Джорджоне была чисто киноварной; в фигуре, которую я видел, больше ничего не осталось. Поэтому, не зная, какую силу художник намеревался олицетворить в фигуре, изображенной в начале этой главы, я назвал ее из-за ее сияющего цвета Гесперидским Эгле.



ГЛАВА XII.

МИР.

§ 1. Оглядываясь назад на то, что я написал, я нахожу, что только сейчас у меня есть силы закончить эту работу; пришло время заканчивать ее, но не "завершать" ее; ибо она привела меня в области бесконечных исследований, где прерваться возможно только с таким несовершенным результатом, который в любой данный момент мог быть достигнут.

Полный гораздо более глубокого почтения к искусству Тернера, чем я испытывал, когда брался за его защиту (о чем, возможно, свидетельствует то, что я не связываю с ним никаких других имен, кроме мертвых, говоря о нем на протяжении всей этой книги),¹ Я больше сомневаюсь в реальной пользе для человечества этого или любого другого трансцендентного искусства, каким бы непостижимым оно ни было для массы людей. Полный гораздо более глубокой любви к тому, что я помню о самом Тернере, по мере того, как я становлюсь лучше способным понимать это, я оказываюсь все более и более беспомощным, чтобы объяснить его ошибки и грехи.

§ 2. Его ошибки, я бы сказал, просто. Возможно, когда-нибудь люди снова начнут вспоминать силу древнегреческого слова, обозначающего грех; и узнают, что любой грех по сути своей — "Промыш"; потеря зрения или осознания небес; и что эта потеря может быть разной по своей вине: мы не можем судить о ней. Именно об этом так сурово говорится: "Не суди"; я заметил, что люди всегда цитируют эти слова, когда их призывают "вершить суд и справедливость". Ибо воистину приятно осуждать людей за их блуждания; но горько признавать истину или принимать какое-либо смелое участие в достижении справедливости. Таким образом, обычное современное практическое применение заповеди "Не суди" состоит в том, чтобы избежать хлопот по вынесению вердикта, придерживаясь по любому вопросу самого приятного злонамеренного взгляда, который первый попался под руку; и получить разрешение на наши собственные удобные беззакония, потакая беззакониям других.

Эти два метода послушания - как раз те два, которые наиболее прямо противоположны закону милосердия и истины.

§ 3. "Повяжи их себе на шею". Я сказал, но теперь, что со злого дерева люди никогда не собирали хороших плодов. И урок, который мы, наконец, должны извлечь из жизни Тернера, в общих чертах заключается в том, что вся ее сила проистекала из ее милосердия и

искренности; вся ее неудача - из недостатка веры. Несколько его друзей просили меня, чтобы я попытался воздать должное его характеру, который мир полностью ошибочно принимает. Если мне сохранят жизнь, я это сделаю. Но этот характер все еще во многих отношениях для меня необъясним; материалы, находящиеся в пределах моей досягаемости, несовершенны, а мой опыт в мире еще недостаточно велик, чтобы я мог использовать их справедливо. О его жизни должен написать биограф, который, я полагаю, не пожалеет усилий, чтобы собрать те немногие разрозненные свидетельства, которые существуют о столь небогатой событиями и уединенной карьере. Я не буду предвосхищать выводы этого автора; но если они покажутся мне справедливыми, впоследствии постараюсь, насколько это будет в моих силах, подтвердить и проиллюстрировать их; и, если несправедливыми, показать, в какой степени.

§ 4. И чтобы смерть или болезнь не помешали мне, я заявляю сейчас только то, что знаю о характере Тернера. Многого о его уме и сердце я не знаю; и, возможно, никогда не узнаю. Но это то, что я делаю; и если в предыдущем ходе этой работы было что-то, что оправдывало бы доверие ко мне любого рода, пусть мне поверят, когда я скажу вам, что у Тернера было сердце такое же невероятно доброе и благородно верное, какое когда-либо Бог давал одному из своих созданий. Я пока не представляю никаких доказательств по этому вопросу. Когда я *do* их представляю, они будут просеяны и очищены. Только один факт я сейчас радостно и торжественно фиксирую, что, зная Тернера в течение десяти лет и что в тот период его жизни, когда самые яркие качества его ума были во многих отношениях ослаблены, и когда он больше всего страдал от злословия мира, я никогда не слышал, чтобы он сказал хоть одно уничижительное слово о живом человеке или о человеческой работе; я никогда не видел, чтобы он смотрел недобрым или обвиняющим взглядом; я никогда не видел, чтобы он пропустил мимо ушей какое-нибудь печальное замечание или попытку смягчить осуждающее слово, сказанное другим человеком.

Ни о ком, кроме Тернера, которого я когда-либо знал, я не мог бы этого сказать. И из этой доброты и правды² исходила, повторяю, вся его высшая сила. И все его неудачи и ошибки, глубокие и странные, проистекали из его неверия.

Неверие, или отчаяние, отчаяние, которое, как уже было показано (Т. III, глава xvi), характерно для нынешнего века и наиболее печально проявляется в его величайших людях; но существует в бесконечно более фатальной форме в низшем и обыденном сознании, воздействуя на тех, кто должен быть его учителями.

§ 5. Форма, которую приняла неверность Англии, является доселе неслыханной в истории человечества. Ни одна нация никогда прежде не заявляла смело, печатно и из уст в уста, что ее религия хороша для галочки, но “не сработает”. Снова и снова случалось, что нации отрицали своих богов, но они отрицали их смело. Греки в период своего упадка шутили над своей религией и растрачивали ее на лести и изящные искусства; французы яростно отвергали свою религию, разрушали ее алтари и ломали резные изображения. Вопрос о Боге у обоих этих народов все еще, даже в период их упадка, был поставлен справедливо, хотя и с сложным ответом. “Либо есть, либо нет Верховного Правителя; мы рассматриваем это, заявляем, что его нет, и действуем соответственно”. Но мы, англичане, представили дело в совершенно новом свете: “*Есть* Верховный Правитель, об этом не может быть и речи, только он не может править. Его приказы не сработают. Он будет вполне удовлетворен благозвучным и уважительным их повторением. Казнь была бы слишком опасной при существующих обстоятельствах, о чем Он, конечно, никогда не помышлял”.

Я не имел представления о том абсолютном мраке, который охватил национальное сознание в этом отношении, пока не начал сталкиваться с людьми, занимающимися изучением экономических и политических вопросов. Вся наивность и безмятежный идиотизм, с которыми я обнаружил, что они заявляют, что законы дьявола были единственно осуществимыми, и что законы Бога были всего лишь формой поэтического языка, превосходили все, что я когда-либо слышал или читал о неверности смертных. Я знал, что этот дурак часто говорил в своем сердце, что *нет* Бога; но услышать, как он ясно произносит своими устами: “Есть глупый Бог”, - было чем-то, к чему мои занятия искусством меня не подготовили. Французы действительно в течение значительного времени намекали на многое из смысла деликатного и сострадательного богохульства своей фразы “*добрый человек*”, но никогда не осмеливались выразить это более точными словами.

6. Эта форма неверия в Бога связана с точно таким же неверием в человека и неизбежно порождает его.

С утверждением “Есть глупый Бог” связано утверждение “Есть жестокий человек”. “Как в мире не применимы никакие законы, кроме законов дьявола, так и в мире нельзя апеллировать ни к каким побуждениям, кроме побуждений животного” (говорит современный политэкономист). Вера, великодушие, честность, усердие и самопожертвование - это поэтические фразы. Ни на одну из этих вещей в действительности нельзя рассчитывать; в человеке нет истины, которую можно было бы использовать как движущую или производительную силу. Вся движущая сила в нем, по сути, жестока, алчна или склонна к спорам. Его сила - это только сила добычи: иначе, чем паук, он не может создавать; иначе, чем тигр, он не может питаться. Это современная интерпретация этой вызывающей смущение статьи Символа веры “общение святых”.

7. Мне всегда казалось очень странным, на самом деле, не то, что это кредо должно было быть принято, это было совершенно необходимым следствием предыдущей фундаментальной статьи; — но то, что ни у кого, казалось, никогда не возникало никаких опасений по этому поводу; — что практически никто не *видел* какую тяжелую работу выполнял человек; что ни по найму, ни из ненависти это никогда не делалось; и что никакая сумма оплаты никогда не делала хорошего солдата, хорошего учителя, хорошего художника или хорошего рабочего. Вы платите своим солдатам и матросам столько пенсов в день, что за эту расчетную сумму один будет хорошо сражаться за вас, а другой - плохо. Платите, как хотите, но вся польза боя всегда зависит от того, что он проводится даром; или, скорее, меньше, чем даром, в ожидании никакой платы, кроме смерти. Изучите работу ваших духовных учителей, и вы обнаружите, что статистический закон, касающийся их, гласит: “Чем меньше платят, тем лучше работаешь”. Изучите также своих писателей и художников: за десять фунтов вы получите “Потерянный рай”, а за тарелку инжира - рисунок Дюрера; но за миллион фунтов стерлингов - ни то, ни другое. Исследуйте своих ученых: умирая от голода, Кеплер откроет для вас законы небесных сфер; и, изгнанный умирать на улицу, Сваммердам откроет для вас законы жизни — такие суровые условия они ставят перед вами, эти грубые люди, которых можно нанять только по найму.

§ 8. Хорошая работа никогда не делается из ненависти, не больше, чем по найму, — но только из любви. Из любви к своей стране, или своему лидеру, или своему долгу люди сражаются упорно, но ради резни и грабежа - слабо. На ваш сигнал “Англия ожидает, что каждый человек выполнит свой долг” они ответят; на ваш сигнал с черным флагом и мертвой головой они не ответят. И, воистину, они ответят на это не больше в торговле, чем в битве. В конечном счете, вы обнаружите, что из скрещенных костей получится не более хорошая вывеска магазина, чем хороший боевой штандарт. Не скрещенные кости, а сам крест.

§ 9. Практическим результатом этой неверности в человеке является полное незнание всех способов добиться от него правильной работы. При заданном количестве человеческих сил и интеллекта добиться минимально возможного результата - это задача, решаемая почти с математической точностью современными методами национальной экономики. Сила и интеллект огромны. С лучшими солдатами, существующими в настоящее время, мы выживаем в битве, и только потому, что с помощью Провидения человек, которого мы всю его жизнь держали командующим ротой, в возрасте семидесяти лет пробивается так далеко, что получает разрешение спасти нас, и умирает, не удостоенный благодарности. С самыми проникательными мыслителями в мире нам еще не удалось прийти к какому-либо национальному убеждению в отношении пользы жизни. И, располагая лучшим художественным материалом в мире, мы тратим миллионы денег на строительство здания для наших Домов бесед, прелесть и полезность которого (возможно, грубо сопоставляя Беседу и ее скинию вместе), я полагаю, потомки не оценят с благодарностью; — в то время как из—за крайней нехватки хлеба мы поставили вопрос на волоске от решения, должен ли самый серьезный из наших молодых художников совсем бросить свое искусство и уехать в Австралию, - или пробиться сквозь все пренебрежение и поношения к изображению Христа в Иерусалиме. храм.

§ 10. Маркетинг действительно был осуществлен в этом случае, как и во всех других, на обычных условиях. За миллионы денег мы получили ветхую игрушку: за голодную смерть - пять лет работы в расцвете благородной жизни. И все же ни эта картина, какой бы великой она ни была, ни любая другая из работ Ханта - не лучшее, что он мог бы сделать. Это меньшее, что он мог бы сделать. Никакими средствами мы не смогли бы подавить его сильнее, чем он был подавлен; никакое отречение не получило бы от него меньше, чем получили мы.

Мой дорогой друг и учитель Лоуэлл, хотя он прав почти во всем, на этот раз ошибается в этих строках, хотя и с благородной ошибочностью:

“Сухой и горький корень разочарования, жесткие ягоды

зависти и удушающий омут

презрения мира - вот правильное материнское молоко

Для суровых сердец, которые являются первопроходцами в своем роде”.

Это не так; любовь и доверие - единственное материнское молоко в душе любого человека. Пока его ненавидят и ему не доверяют, его силы разрушаются. Не думайте, что безнаказанно вы можете следовать за безглазым дураком и кричать вместе с орущим шарлатаном; и что люди, которых вы отталкиваете насмешками и ударами, таким образом, подвергаются насмешкам и лишаются лучшей услуги, которую они могут вам оказать. Я уже говорил вам, что они *не* будут обслуживать вас за плату. Они *не могут* служить вам для презрения. Даже от Валаама, каким бы сребролюбцем он ни был, нельзя получить полезного пророчества о серебре или золоте. От Елисея, каким бы спасителем жизни он ни был, нельзя добиться спасения жизни — даже жизни детей, которые “не знали лучшего”, — криком “Поднимайся, лысая голова”. Ни один мужчина не может служить вам ни за кошелек, ни за проклятие; ни тот, ни другой вид оплаты вас не устроит. На самом деле, ни один настоящий мужчина не получает никакой платы; но он получает власть в любви и вере, которые вы ему даете. До тех пор, пока вы даете ему это, он может служить вам; в этом смысл вопроса, который всегда задает его Хозяин: “Веришь ли ты, что я способен?” И от каждого из Его слуг — до скончания

времен — если ты дашь им Капернаумскую меру веры, ты получишь от них капернаумскую меру дел, и не более.

Не думайте, что я непочтительно сравниваю великое и малое. Система мира полностью едина; малое и великое - это в равной степени части одного могущественного целого. Как цветок гложет мороз, так и каждое человеческое сердце гложет неверие. И так же верно, так же бесповоротно, как почка опадает под порывом восточного ветра, так и сила самого доброго человеческого сердца ослабевает, если вы встретите его ядом.

§ 11. Итак, душевное состояние, в котором Тернер выполнял всю свою великую работу, было просто таким: “То, что я делаю, должно делаться правильно; но я также знаю, что ни один человек, живущий сейчас в Европе, не стремится понять это; и чем лучше я это делаю, тем меньше он будет понимать значение этого”. Никогда еще, насколько я могу слышать или читать, изоляция великого духа не была настолько опустошающей. Колумбу удалось заставить другие сердца разделить его надежду, прежде чем он подвергся тяжелейшему испытанию; и он знал, что с помощью Небес он сможет наконец доказать свою правоту. Кеплер и Галилей могли демонстрировать свои выводы до определенного момента; поскольку они чувствовали свою правоту, они были уверены, что после смерти их работа будет признана. Но Тернер ничего не мог продемонстрировать из того, что он сделал, — не видел уверенности в том, что после смерти его будут понимать лучше, чем при жизни. Только другой Тернер мог понять Тернера. Та похвала, которую он получил, была скудной и поверхностной; он расценивал ее гораздо меньше, чем порицание. Мое собственное восхищение им было безудержным по своему энтузиазму, но это не доставляло ему ни малейшего удовольствия; в то время он не мог заставить меня понять его главный смысл; он любил меня, но ему было наплевать на то, что я говорил, и он всегда пытался помешать мне писать, потому что это причиняло боль его коллегам-художникам. К похвале других людей он не обращал даже внимания на эту печальную привязанность; она проходила мимо него, как шелест ветра, и совершенно справедливо, ибо ни одна из его собственных особых способностей никогда не была замечена миром. Я уже говорил в другом месте, что все великие современные художники признают свои обязательства перед ним как перед гидом. Они согласятся; но они ошибаются в этой благодарности, как ошибся и я, когда процитировал это в знак их уважения. Тщательный анализ направлений современного искусства, основанных на творчестве Тернера, с тех пор показал мне, что в каждом случае его подражатели неправильно понимали его: что они ловили лишь поверхностный блеск и никогда не видели истинного характера его ума или его работы.

И в этот день, пока я пишу, каталог, разрешенный к продаже у ворот Национальной галереи для ознакомления простых людей, описывает Кэлкотта и Клода как великих художников.

§ 12. С другой стороны, Тернер был остро чувствителен к порицанию из-за своей природной доброты; он воспринимал это по отношению к себе или другим не как критику, а как жестокость. Он знал, что, как бы мало ни проявлялись его высшие силы, он, по крайней мере, сделал столько, сколько должно было спасти его от бессмысленных оскорблений; и нападки на него в последние годы жизни были для него не просто презрительны по своему невежеству, но и поразительны по своей неблагодарности. “Человек может быть слаб в своем возрасте, - сказал он мне однажды, когда почувствовал, что умирает, - но ты не должен говорить ему об этом”.

§ 13. Я с трудом могу себе представить, что Тернер мог бы сделать для нас, если бы получил помощь и любовь, а не презрение. Спокойно возрастая в силе и красоте, его творчество сформировало бы одну могучую серию стихотворений, каждое из которых было бы таким же

великим, как то, что я интерпретировал, — "Геспериды"; но становилось ярче и добрее по мере того, как он приближался к счастливому возрасту. Мягкий, как у Корреджо, торжественный, как у Тициана, волшебный цвет сиял бы, нетленный и чистый; а тонкие мысли превратились бы в высочайшее учение, полезное для грядущих веков.

Что мы просили у него взамен этого и что получили, мы знаем. Но мало кто из нас все же знает, насколько верный образ дают эти темнеющие обломки сияния тени, которая овладела его некогда чистой и благородной душой.

§ 14. Не поддающийся сопротивлению, не затрагивающий сердцевину, не имеющий ничего от старой доброты и правды: и все же гноящаяся работа червя — необъяснимая и ужасная, подобная той, которую Англия, благодаря своему прекрасному садоводству, оставляет заражать свои земные цветы.

Насколько это возможно, в этом столетии каждый из его великих людей, чьи сердца были самыми добрыми, а дух — наиболее восприимчивым к делу Божьему, умер без надежды: Скотт, Китс, Байрон, Шелли, Тернер. Великая Англия, теперь с Железным сердцем, а не с сердцем Льва; возможно, когда-нибудь от нее потребуют отчета за души ее детей.

§ 15. Она еще недостаточно часто читала эту старую историю о милосердии самаритянина. Тот, кого он спас, направлялся из Иерусалима в Иерихон — в проклятый город (так это понимала старая Церковь). Ему не следовало покидать Иерусалим; он сам был виноват в том, что ушел в пустыню, попал к разбойникам и был оставлен умирать. Каждый из этих английских детей в свое время, как и он, пошел окольным путем в пустыню и попал к дьяволам — по их приказу стал печь хлеб из камней, а затем умер, истерзанный и голодный; осторожная Англия в своем чистом священническом одеянии проходила мимо с другой стороны. Что касается нас, то это тот отчет, который *мы* должны дать о них.³

§ 16. Что касается *них*, я за них не боюсь; есть один Священник, который никогда не проходит мимо. Чем дольше я живу, тем яснее вижу, что все души находятся в Его руках — и средние, и великие. Упавшие на землю в своей низости или исчезающие, как утренний туман, в своей доброте; все еще в руке горшечника, как глина, и в храме своего учителя, как облако. Он победил не просто телесную смерть — у этой смерти не было жала. Именно эту духовную смерть Он победил, чтобы в конце концов она была поглощена — заметьте это слово — не жизнью, а победой. Как мертвое тело будет воскрешено к жизни, так и побежденная душа - к победе, если только она сражалась на стороне своего Хозяина, не заключала завета со смертью и сама не склоняла своего чела перед его печатью. Ослепшие в тюрьме, искалеченные в битве или обезумевшие в могилах, их души, несомненно, все еще будут сидеть, изумленные, у ног Того, Кто дарует мир.

§ 17. Кто *дает* покой? Много миров мы заключили и назвали в честь себя, но самое ложное заключается в той чудесной мысли, что из всех поколений земли только мы знаем правильное; и что нам, наконец, — и только нам, — был показан весь замысел Божий о спасении людей. "Это свет, в котором *мы* ходим, Эти тщеславные греки навсегда ушли к своей Персефоне — Египет и Ассирия, Элам и его множество, необрезанные, их могилы вокруг них — Патрос и беспечная Эфиопия - заполнены убитыми. Рим, с его жаждущим мечом и отравленным вином, как же он ходил в своей тьме! У нас нет только идолопоклонства — наши глаза зрячие; в наши чистые руки наконец-то вложена книга с семью печатями; нашим истинным языкам доверена проповедь совершенного Евангелия. Кто придет после нас? Разве это не мир? Бедный еврей Зимри, убивший своего господина, для него нет мира, но для нас? диадема на голове, разве мы не можем выглянуть из небесных окон?"

§ 18. Я ищу другого вида покоя, чем этот, хотя и слышу, как обо мне говорят, что я безнадежен.

Я не безнадежен, хотя моя надежда может быть такой же, как у Веронезе, скрытого под темной вуалью.

Скрытый не потому, что печальный, а потому, что слепой. Я не знаю, чего желает моя Англия и как долго она будет поступать так, как поступает сейчас: правой рукой отбрасывая человеческие души, а левой — дары Божьи.

В молитвах, которые она диктует своим детям, она призывает их бороться с миром, плотью и дьяволом. Возможно, когда-нибудь ей также придет в голову, что было бы желательно рассказать этим детям, что она имеет в виду под этим. Каков мир, с которым им предстоит “бороться”, и чем он отличается от мира, в котором им предстоит “преуспевать”? Это объяснение кажется мне тем более необходимым, что я не нахожу в книге, по которой, как мы заявляем, живем, ничего внятного о борьбе с миром. Я нахожу кое-что о борьбе с правителями его тьмы, а также кое-что о ее преодолении; но из этого не следует, что это завоевание должно осуществляться с помощью враждебности, поскольку зло может быть побеждено добром. Но я нахожу, что там очень отчетливо написано, что Бог возлюбил мир и что Христос есть свет этого мира.

§ 19. Поэтому я не могу сказать, что означают эти часто используемые слова. Но я полагаю, что именно это они *должны* означать. Что действительно есть один мир, полный забот, желаний и ненависти: мир войны, светом которого не является Христос, который на самом деле лишен света и никогда не слышал великого “Да будет”. Который, следовательно, на самом деле, еще не мир; но хаос, перед лицом которого, двигаясь, Дух Божий все же заставляет людей надеяться, что мир наступит. Они называют это лучшим; возможно, они могли бы более мудро назвать это настоящим. Кроме того, я слышу, как они постоянно говорят о переходе в него, а не о том, что он придет к ним; что, опять же, странно, потому что в той молитве, которую они слышали прямо из уст Света мира и которую Он, очевидно, счел достаточной молитвой для них, ничего нет о переходе в другой мир; только что-то о приходе в этот мир другого правительства; или, скорее, не другого, а единственного правительства, — того правительства, которое действительно сделает его миром. Новые небеса и новая земля. Земля, больше не бесформенная и пустая, но засеянная плодами праведности. Небесный свод, уже не из проплывающего облака, но из облака, поднявшегося из кристального морского облака, в котором, как Он был однажды принят, так и Он снова придет с силой, и каждое око увидит Его, и все народы земли будут стенать из—за Него.

Сородичи земли или ее племена!⁴ — “порожденные землей”, дети Хаоса - дети нынешнего мира с его пустынными морями и облаками Медузы: безжалостные дети—драконы: те, кто вел себя как облака без воды: змеиные облака, при виде которых люди превращались в камень; — несомненно, должно прийти время для их стенаний.

20. Тогда нам велено спросить: “Да приидет царствие Твое”! Но как оно приидет? Это написано с силой и великой славой; и все же это написано не для наблюдения. Странное королевство! И все же его необычность обновляется для нас с каждым рассветом.

Когда приходит время нам пробудиться ото сна этого мира, почему это должно быть иначе, чем пробуждение от ночных грез? Сначала пение птиц, прерывистое и тихое, словно обращенное не к умирающим глазам, а к глазам, пробуждающимся к жизни: “окно медленно превращается в мерцающий квадрат”; затем серость, а затем роза зари; и, наконец, свет, уходящий к краям небес.

Это царство не в нашей власти принести, но оно есть - получить. Нет, отчасти это уже пришло, но не принято, потому что люди больше всего любят хаос и Ночь с ее дочерьми. Это все еще единственный вопрос для нас, как и в старые дни Илии: “Примете ли вы это”. С помощью усилий это все еще может быть закрыто от многих темных мест жестокости; с помощью лени это может оставаться невидимым в течение многих славных часов. Но боль от того, что приходится отгораживаться от этого, должна становиться все сильнее и сильнее: с каждым днем борьба человека с человеком в бездне становится все тяжелее, а плата за работу дьявола все меньше. Но это все еще на наш выбор; симум-дракону все еще можно подать, если мы пожелаем, в огненной пустыне, или же Богу, гуляющему в саду, в прохладный полдень. Теперь прохлада исходила не от Геспера над Атласом, согбенного переносчика тяжелого труда, а от Фосфора над Сионом, радости земли.⁵ Выбор не является расплывчатым или сомнительным. Высоко на пустынной горе, полностью обозримый, восседает на троне искуситель со своим старым обещанием — царствами этого мира и их славой. Он по-прежнему призывает вас к вашему труду, как Христос к вашему отдыху; к труду и печали, низменному желанию и жестокой надежде. До тех пор, пока вы желаете обладать, а не отдавать; до тех пор, пока вы ищете силы повелевать, а не благословлять; до тех пор, пока вам кажется, что ваше собственное процветание является результатом соревнования или соперничества любого рода с другими людьми или другими нациями; до тех пор, пока перед вами стоит надежда на превосходство, а не на любовь; и ваше желание — быть величайшим, а не наименьшим; —первым, а не последним; —до тех пор, пока вы служите Господу всего, что является последним и ничтожнейшим;—последний враг, который будет уничтожен - Смерть; и вы будете иметь венец смерти с червем, свернувшимся в нем; и возмездие смерти с червем, питающимся ими; ты сам станешь родственником земли; скажешь могиле: “Ты мой отец”; а червь: “Ты моя мать и моя сестра”.

Я оставляю вас судить и выбирать между этим трудом и завещанным покоем; этой платой и даром Утренней звезды; этим послушанием и исполнением воли, которая позволит вам заявить права на иное родство, чем земное, и услышать иной голос, чем из могилы, говорящий: “Мой брат, и сестра, и мать”.

¹ Однако читателю следует знать, что название, которое я сам изначально предназначал для этой книги, было “*Тернер и древние*”; я также не имел в виду в ней каких-либо других современных художников, кроме Тернера. Название было изменено; и заметки о других ныне живущих художниках, помещенные в первый том, в знак уважения к совету друзей, вероятно, были мудрыми; ибо, если бы не было внесено это изменение, книга вообще могла бы никогда не быть прочитана. Но, что касается меня, я пожалел об этой перемене тогда и сожалею об этом до сих пор.

² Возможно, потребуется объяснить одну или две особенности характера Тернера, но не в защиту этого утверждения, а для того, чтобы показать его значение. Говоря о его правдивости, я использую это слово в двойном смысле: правдивость по отношению к нему самому и по отношению к другим.

Правдивость по отношению к самому себе; то есть решимость выполнять свой долг с помощью своего искусства и выполнять всю работу так хорошо, как только возможно. Другие художники, по большей части, модифицируют свои работы, ссылаясь на вкус публики, или отмеряют определенное количество за определенную цену, или изменяют факты, чтобы

показать свою силу. Тернер никогда не делал ничего из этого. То, чего от него требовала публика, он сделает, но что бы это ни было, только так, как он считал, что это должно быть сделано. Люди не покупали его большие картины; он, с явным недовольством, рисовал маленькие; но вместо того, чтобы воспользоваться меньшим размером, чтобы затрачивать пропорционально меньше труда, он мгновенно изменил свое исполнение так, чтобы иметь возможность вкладывать в свои маленькие рисунки почти столько же труда, сколько и в большие, хотя и отдавал их за половину цены. Но его целью всегда было сделать рисунок настолько хорошим, насколько он мог, или таким, какого заслуживал предмет, независимо от цены. Если ему не нравилась тема, он слегка приукрашивал ее, совершенно не обращая внимания на жалобы покупателя. "Покупатель должен использовать свой шанс". Если бы ему нравилась его тема, он отдал бы работу стоимостью в триста гиней за сотню и не просил бы благодарности. Это правда, в исключительных случаях он переделывал гравюры по своим эскизам, чтобы соответствовать популярному вкусу, но это было потому, что он знал, что иначе публику вообще невозможно заставить смотреть на его искусство. Его собственные рисунки отвергала и презирала вся нация: "Граверы могли бы кое-что сделать из них", - говорили они. Тернер презрительно поверил им на слово. Если это то, что вам нравится, возьмите это. Я ни на йоту не изменю для вас свою собственную благородную работу, но вы должны помнить об этих вещах; постарайтесь использовать их и выйти за их пределы. Иногда, когда гравер приходил с табличкой, которую нужно было потрогать, он брал в правую руку кусок белого мела, а в левую - черного: "Чем вы хотите это сделать?" Гравер выбрал черный или белый цвет, так как считал свою пластину слабой или тяжелой. Тернер выбросил второй кусок мела и за десять минут восстановил пластину с добавлением света или затемнения. Тем не менее, даже эта уступка ложным принципам, насколько она имела влияние, была вредна для него: лучше бы он не пренебрегал гравюрами, а либо ничего с ними не делал, либо делал все, что в его силах. В определенном смысле он делал все, что мог, никогда не жалея сил, если считал, что пластинка того стоит: некоторые из его трогательных доказательств - тщательно проработанные рисунки.

О его серьезности в своей основной работе, я думаю, уже рассказано в этой книге достаточно; но следующий анекдот, который я повторяю здесь из моих заметок о галерее Тернера, чтобы было меньше шансов, что он будет утерян, передает в нескольких словах, и это его собственные, дух его труда, каким он владел им на протяжении всей его жизни. Этот анекдот был передан мне в письме мистером Кингсли, выпускником колледжа Сидни в Кембридже; чьи слова я привожу: "Я водил свою мать и двоюродную сестру посмотреть картины Тернера; и, поскольку моя мать ничего не смыслит в искусстве, я повел ее по галерее посмотреть на большой Ричмонд-парк, но когда мы проходили мимо Морского шторма, она остановилась перед ним, и я с трудом смог заставить ее взглянуть на какую-либо другую картину: и она рассказала мне о нем гораздо больше, чем я имел представление, хотя я видел много морских штормов. Она была свидетелем подобной сцены на побережье Голландии во время войны. Когда некоторое время спустя я поблагодарила Тернера за разрешение показать ей картины, я сказала ему, что он не догадается, какая из них понравилась моей матери, а затем назвала картину; и тогда он сказал: 'Я рисовал это не для того, чтобы меня поняли, но я хотела показать, на что была похожа такая сцена: я заставила матросов привязать меня к мачте, чтобы я наблюдала за этим; меня привязывали кнутом четыре часа, и я не надеялась сбежать, но я чувствовала себя обязанной записать это, если получится. Но никому не должна была нравиться эта картина'. 'Но,' сказал я, - моя мать однажды пережила точно такую сцену, и это напомнило ей все это'. 'Твоя мать художница?' Нет. 'Тогда ей следовало подумать о чем-нибудь другом'. Это были почти его слова; я заметил в то время, что он использовал "запись" и "живопись", поскольку название "автор" поразило меня раньше".

Он был верен другим. Его самые завистливые враги никогда не выдвигали против Тернера обвинений в нарушении обещаний или невыполнении взятых на себя обязательств. Его чувство справедливости было странно острым; оно было похоже на его чувство баланса в цвете и постоянно проявлялось в небольших расхождениях в цене или других преимуществах среди покупателей его картин. Например, один из моих друзей давно хотел обладать картиной, которую Тернер не хотел продавать. Она была написана с компаньоном; она была продана, но эта оставлена. По прошествии значительного количества лет Тернер согласился расстаться с ней. Поскольку цена полотен такого размера к тому времени выросла вдвое, возник вопрос о том, какой должна быть их цена. “Что ж, ” сказал Тернер, “ мистер ... столько времени был компаньоном. Вы, должно быть, на той же ноге”. Это было вызвано не желанием оказать моему другу услугу, а простым инстинктом справедливости. Если бы цена на его картины упала, а не выросла за это время, Тернер сказал бы: “Мистер ... заплатил так много, и вы тоже должны”.

Но лучшим доказательством такого склада его ума, на которое я могу сослаться, является замечательная серия диаграмм, выполненных им для своих лекций по перспективе в Королевской академии. Я слышал, как говорили, что эти лекции были неэффективны. Возможно, они были едва понятны по выражению; но ревностная тщательность, с которой Тернер старался выполнять свой долг, подтверждается серией больших рисунков, изысканно окрашенных, а часто и полностью раскрашенных, все его собственной рукой, самых сложных перспективных сюжетов; они иллюстрируют не только направления линий, но и эффекты света с тщательностью и завершенностью, которые посрамили бы работу любого обычного учителя. В преподавании вообще, он бы ни тратить время, ни щадить его; он будет смотреть за студента рисунка, в Академии,—указывать на бракованную часть, сделать царапину на бумаге, в стороне, ничего не говоря; если студент увидел, что хотел, и сделал это, Тернер был в восторге, и пошел бы с ним, давая намек после намека; но если ученик не мог следовать, Тернер ушла от него. Тот опыт, который я приобрел в преподавании, приводит меня все больше и больше к пониманию того, что он был прав. Объяснения - пустая трата времени. Человек, который может видеть, понимает прикосновение; человек, который не может, неправильно понимает речь.

Одной из черт Тернера, которая усиливала общее ложное впечатление о нем, была странная неприязнь, которую он испытывал к тому, чтобы *казаться* добрым. Рисуя с одним из своих лучших друзей на мосту Святого Мартина, друг столкнулся с большими трудностями из-за цветного наброска. Тернер некоторое время рассматривал его, затем ворчливо сказал— “У меня нет ни одной бумаги, которая мне понравилась бы; позвольте мне попробовать вашу”. Получив книгу блока, он исчез на полтора часа. Вернувшись, он с рычанием швырнул книгу на пол, сказав: “Я ничего не могу понять из вашей статьи”. На нем были три наброска, в трех различных стадиях выполнения, показывающие процесс раскрашивания от начала до конца и проясняющие все трудности, с которыми столкнулся его друг. Кроме того, когда он давал совет, он был склонен выражаться в форме острого вопроса или цитаты из чьего-либо мнения, редко в виде собственного утверждения. Тому же человеку, который создает эскиз, не имеющий особого характера: “Что вы *ищете*?” Обратите внимание на это выражение. Тернер знал, что страстный поиск ведет только к страстному поиску. Однако иногда советы приходили с поразительной отчетливостью. Церковный шпиль, опущенный на эскизе города: “Почему вы его не вставили?” “У меня не было времени”. “Тогда вам следует выбрать предмет, более соответствующий вашим способностям”.

Многие люди ушли бы, сочтя это оскорблением, тогда как это была всего лишь внезапная вспышка искреннего требования Тернера к целостности или совершенству концепции. “Что

бы вы ни делали, большое или малое, делайте это полностью; возьмите незначительную тему, если хотите, но не упускайте ничего из виду". Но главная причина, по которой Тернер приобрел репутацию человека, всегда отказывающегося от советов, заключалась в том, что художники приходили к нему в таком состоянии ума, в котором он знал, что они не смогут их получить. Практически все художники того времени, уважавшие его, были убеждены, что у него есть секрет, который он мог бы рассказать, если бы захотел, и который сделал бы их всех Токарями. Они пришли к нему с такой общей формулировкой просьбы, которая ясно звучала в их сердцах, если не определенно на устах: "Вы знаете, мистер Тернер, мы все такие же умные, как и вы, и могли бы делать все это очень хорошо, и мы действительно хотели бы иногда немного этим заниматься, только у нас не совсем ваш трюк; в нем, конечно, есть что-то такое, о чем вы узнали только случайно, и с вашей стороны очень недоброжелательно не рассказывать нам, как это делается; чем вы натираете краски и куда нам следует их добавить". эти черные пятна?" В этом заключался практический смысл художественного вопроса того времени, на который Тернер очень решительно не дал ответа. Напротив, он очень заботился о том, чтобы никто не узнал о каких-либо исполнительских приемах, которые он действительно использовал.

Его *практичный* ответ на их вопросы был следующим: "Вы действительно, многие из вас, такие же умные, как я; но то, что вы считаете секретом, является всего лишь результатом искренности и тяжелого труда. Если у вас не хватает ума увидеть это, не спросив меня, у вас не хватит ума поверить мне, если я вам расскажу. Правда, я знаю несколько странных методов раскрашивания. Я выяснил их для себя, и они мне подходят. Они бы вам не подошли. Они не принесут вам никакой реальной пользы; и мне было бы очень вредно, если бы вы подражали моим методам работы, не зная их значения. Если вы хотите, чтобы методы подходили именно вам, выясните их сами. Если вы не сможете их обнаружить, то не сможете и использовать".

3 Странно, что последними словами, которые Тернер когда—либо прикреплял к фотографии, были следующие:-

- Священник держал отравленную чашу.

Сравните слова 1798 года с словами 1850 года.

4 Сравните Мф. xxiv. 30.

5 Пс. xlviii. 2. Эта радость состоит в том, чтобы получать и отдавать, потому что ее исполнителями (управляющими ее действиями) должны быть Мир, а ее исполнителями (управляющими ее делами) — Праведность. —Ис. lx. 17.

КОНЕЦ.